سلسلة كتب ثقافية
تصدرها وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية



محمد عبيد الله

القصة القصيرة في فلسطين والأردن

منذ نشأتها حتى جيل «الأفق الجديد»





القصة القصيرة في فلسطين والأردن

منذ نشاتها حتى جيل «الأفق الجديد»

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
٢٠٠١/١٠/٢٢١٦

٨١٣٫٣٠١

عبي عبيد الله ، محمد

القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق الجديد /
محمد عبيد الله .- عمّان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠١

(٣٤٥) ص.

ر.أ: ٢٠٠١/١٠/٢٢١٦

الواصفات: / النقد الأدبي//التحليل الأدبي//قصص عربية/فلسطين// الأردن/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

الناشر : وزارة الثقافة

عمّان / الأردن

شارع وصفي التل

ص.ب: ٦١٤٠

هاتف : ٥٦٩٦٢١٨/٥٦٩٦٥٨٨

فاكس : ٥٦٩٦٥٩٨

تصميم الغلاف: أزمنة للنشر والتوزيع

لوحة الغلاف : محمد علي شاكر (العراق)

طبع : ١٠٠٠ نسخة



محمد عبيد الله

القصة القصيرة في فلسطين والأردن

منذ نشأتها حتى جيل «الأفق الجديد»



محمد عبيد الله

- يحمل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي من الجامعة الأردنية .
- يعمل أستاذاً مساعداً للأدب في جامعة فيلادلفيا الأهلية .
- شاعر وناقد ، أسهم في تأسيس جماعة أجراس الشعرية عام ١٩٩٢ .
- له في الشعر : مطعوناً بالغياب ، وسحب خرساء .
- عضو في رابطة الكتاب الأردنيين والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب .

- له عدد من الدراسات :

● القوس والحنين ، وزارة الثقافة الفلسطينية ، رام الله ، ٢٠٠١ .
● فن المقالة (مشترك مع صالح أبو أصبع) ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٢ .
● فلسطين في القصة الأردنية ، اللجنة الوطنية العليا لعمان عاصمة ثقافية ، ٢٠٠٢ .
● الشعر الجاهلي ، الإطار القصصي والأسطوري ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٢ .

- وله أعمال ومشاركات في عدد من الكتب منها :

● كتاب الفينيق ، شعر ، مشترك ، منتدى الفينيق ، وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩٤ .
● تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها ، جامعة فيلادلفيا ، عمان ، ١٩٩٧ .
● العولمة والهوية ، جامعة فيلادلفيا ، عمان ، ١٩٩٨ .
● المختلف الحقيقي (محمود درويش) ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٩ .
● الحداثة وما بعد الحداثة ، جامعة فيلادلفيا ، عمان ، ٢٠٠١ .
● الحرية والإبداع ، جامعة فيلالفيا ، عمان، ٢٠٠٢ .

- شارك في عدد من الندوات والمؤتمرات الأردنية والعربية منها :

● المؤتمر العلمي السنوي لجامعة فيلادلفيا ، وهو أمين سر اللجنة التحضيرية منذ عام ١٩٩٨.
● مؤتمر واقع الدراسات العربية وآفاقها ، الجامعة الأردنية ، ١٩٩٩ .
● مؤتمر واقع الرواية العربية وآفاقها ، جامعة دمشق ـ سوريا ، نيسان ٢٠٠٠ .
● مؤتمر المرأة في العلوم الإنسانية ، جامعة المنيا ، مصر ، آذار ـ ٢٠٠١ .
● ندوة الزمن في الثقافة العربية ، جامعة صَفَاقس ، تونس، شباط ، ٢٠٠٢ .

إشارة

(١)

[اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول ، كما نعوذ بك من فتنة العمل ، ونعوذ بك من التكلف لما لا نحسن ، كما نعوذ بك من العُجْب بما نحسن ، ونعوذ بك من السلاطة والهَذَر ، كما نعوذ بك من العيِّ والحَصَر ، وقديماً ما تعوّذوا بالله من شرهما ، وتضرّعوا إلى الله في السلامة منهما]

«الجاحظ - مقدمة البيان والتبيين»

(٢)

القاص : من يأتي بالقصة على وجهها، كأنه يتتبع معانيها وألفاظها .. وقيل القاص : يقص القَصص لإتباعه خبراً بعد خبر ، وسوقه الكلام سوقاً . والقِصص - بالكسر - جمع القصة التي تكتب .

المعاجم العربية - مادة (قصص)

المقدمة

هذه دراسة قارئ محب للقصة القصيرة ، وللسرد عامة ، وقد اتخذت فضاءها المكاني من القسم الجنوبي من بلاد الشام (فلسطين والأردن) لما في هذا القسم من ترابط وتداخل وانسجام، حتى ليصعب فصل بعضه عن بعض ، لولا ما تعرضت له فلسطين من صنوف العذاب والاحتلال ، وهو أمرٌ أثّر تأثيراً عميقاً في مسيرة القصة القصيرة العربية ، فمثّل المشكل الفلسطيني محركاً أساسياً للقصة وللقّصاصين ، في سائر مراحل تطور القصة العربية في القرن العشرين .

وتمتد هذه الدراسة منذ نشأة القصة الحديثة في بداية العشرينات من القرن الماضي ، عندما بدأ السرد القصصي دورة جديدة بعد غياب طويل على يدي خليل بيدس ومحمد صبحي أبو غنيمة، فكانت مرحلة الطلائع الجديدة التي استمدت منابع عودتها من الاتصال بالقصة الغربية وأصول السرد العربي القديم ، وطبيعة الواقع العربي الذي فرض نفسه بقوّة فأثر في طبيعة القصة موضوعاً وفناً . وتمتد الدراسة في فصولها التالية حتى عام ١٩٦٦ وهو العام الذي توقفت فيه مجلة (الأفق الجديد) المقدسية .

ويبدو النتاج القصصي في فلسطين والأردن نتاجاً متطوّراً على مستوى الكم والنوع وهو نتاج يستحق التأمل والدرس . وليست هذه الدراسة أول عمل يتناول هذا النتاج ، وهو أمر لا أدعيه لكنني أزعم أنني اجتهدتُ في بناء المشهد القصصي في منازل متتابعة تسهم في إعادة الاهتمام بالطلائع وبالرواد الأوائل ، كما توقفت عند التجربة القصصية لمجلة الأفق الجديد ، وعند جيل قصصي نسب إليها وهو جيل (الأفق الجديد) الذي نقل القصة إلى آفاق جديدة في الستينات. وأحسَبُ أن سائر الدراسات السابقة ـ على ما فيها من قيمة ـ ظلت دراسات جزئية تتناول مرحلة واحدة أو قاصاً واحداً ، فضلاً عن الاجتهاد المختلف والقراءة الخاصة التي تميز كل دارس عن الآخر .

وقد حاولتُ أن أكتب لقارئ ، فأنا ممن يعولون على القارئ ، ويكتبون له ، ويقدرون حاجاته

ومطالبه ، لكنه ليس هاجساً يقف بيني وبين ما أكتبه . ومن آثار تقدير القارئ ، ما عمدت إليه من لغة واضحة ، بعيدة عن الالتباس ، فالنقد في كل حال محاولة للقراءة الواضحة ، ولاينبغي أن يكون عويصاً صعب المراس ، كما بذلت جهدي لتحديد ما أريد ، وصياغته في قالب واضح بعيد عن التكرار أو الإنشاء المجاني ، وكنت أتخذ أمثلة ونماذج نصية محددة مصداقاً لما أذهب إليه .

كما تجنبتُ بعض ما مال إليه النقد الحديث من فصل الأثر عن صاحبه ، ولم أقتنع بمقولة (موت المؤلف) حتى لو كان ميتاً على وجه الحقيقة ، فمما أقتنع به أن الأثر لا ينفصل عن المؤثر ، وأن العمل لا ينفصل عن العامل ، وهذا ما تقول به الثقافة العربية في مواجهة بعض تيارات الثقافة الغربية التي تهتم بالنتاج ولا تعنى بالمنتج ، ولذلك لم أكن أتحرج من البدء بترجمة الكاتب والتعريف به ، وبالمؤثرات التي وجهته وفعلت فعلها في تجربته وكتابته ... ألسنا محتاجين إلى معرفة الإيراني مثلاً قبل قراءة نتاجه ، ألا يساعدنا ذلك على قراءته بطريقة أفضل وأكثر توفيقاً؟ !!

كما عمدتُ إلى الاختيار في نهاية كل مرحلة لأبرز ممثلي التيار أو التجربة ، وقد دفعني إلى هذا الاختيار ما كنتُ ألمسه من نقص في بعض الدراسات التي اطلعتُ عليها ، إذ كنتُ أرغب في توفر نماذج نصية مصاحبة للدراسة النقدية ، وفي هذا ما يخفف قليلاً عن القارئ الذي قد لا تتوافر له الأعمال القصصيّة بيسر ،فقد يجد في المنتخبات ما يضيف إلى معرفته ، وما يعينه على استكمال الإشارات النقدية، مع أن ذلك كله لا يغني عن الاطلاع على الأعمال القصصية ، وليس بديلاً عنها .

وقد قسمتُ الكتاب إلى فصول متتابعة ، أما أولها فهو فصل تمهيدي يعرض للمؤثرات والفواعل الكبرى التي أثرت في مسيرة القصة ، ووقفته على ثلاثة فواعل : واحد من التراث العربيّ يتصل بمنابع السرد القديم ، الذي يمكن متابعته في أشكال السرد العربي وفي قصة (المقامة) التي كانت أحد خيارات السرد القديم والحديث . والثاني حول ارتباط القصة الحديثة بالصّحافة ، فقد نشأت في مناخ الصحف والمجلات ، ولاحظت أن القصاصين في سائر المراحل ممن أنشأوا صحفاً ومجلات أدبية ، أو ارتبطوا بما هو قريب من هذه البيئة الحيوية المتحركة .

وهناك عامل ثالث يتصل بالتأثر بالقصة الغربية التي سبقت قصتنا الحديثة في التطور ، لكنها لم تنشأ من فراغ ، وإنما اعتمدت على المدونات السردية العربية والإنسانية عامة ، فركزت

في هذا السبيل على عامل الترجمة الذي كان نافذة للتواصل مع القصة العالمية . ويتعالق مع هذه المؤثرات طبيعة الواقع العربي الذي سعت القصة للتعبير عنه ، والانطلاق منه . ومن جماع هذه المؤثرات تشكّلت طبيعة اتجاهات القصة العربية الحديثة ، وتطورت تطوراً واسعاً .

وفي الفصل الثاني وقفتُ مع طلائع القصّة التي بدأت مع خليل بيدس صاحب (مسارح الأذهان) ومحمد صبحي أبو غنيمة في مجموعته (أغاني الليل) وقد صدرت كلتا المجموعتين خارج الأردن وفلسطين ، فظهرت الأولى في القاهرة ، والثانية في دمشق ولا تمثل هذه الطلائع مرحلة متقدمة على المستوى الفني ، لكنها علامات تاريخية لا بد من التذكير بها واستعادتها ، وتقدير دورها في إيقاظ روح السرد الحديث .

وتناولت في الفصل الثالث تجربة رواد القصة الفنية ، ويقف في مقدمة هؤلاء محمود سيف الدين الإيراني ، القاص الرائد الذي يعود إليه الفضل في استكمال الشروط الفنية للقصة ، وقد عرضت لطائفة من الرواد الذين أسهموا إلى جانبه : نجاتي صدقي ، عارف العزوني ، عيسى الناعوري ، أمين فارس ملحس ، ووقفت عند هؤلاء وقفة واضحة بعض الشيء لأنني أحسب أنهم أوضح من غيرهم ، ثم عرّجت على سائر القصاصين ممن قدموا جهوداً فردية متقطعة .

ومما واجهني في دراسة هذه المرحلة ضياع كثير من المجموعات والأعمال المبكرة ، وقلة المراجع التي عرضت لهم ، فضلاً عن ضبابية فهم الكتاب لطبيعة السرد القصصي ، وقد بينتُ أهم المشكلات السردية التي عانت منها القصة مما تم تجاوزه في مراحل لاحقة.

وخصصتُ الفصل الرابع لتجربة جيل الأفق الجديد ، وهو الجيل الذي نشأ في مناخ هذه المجلّة ، ونشر نصوصه الأولى على صفحاتها، ولعل أهم أعلام هذا الجيل : محمود شقير ، ماجد أبو شرار ، فخري قعوار ، نمر سرحان ، يحيى يخلف ، خليل السواحري ، صبحي شحروري ، .. وقد وقفت عند الأعمال القصصية لأبناء هذا الجيل في مرحلة الأفق نفسها معتمداً على ما نشروه في المجلة في سنوات صدورها ،ولم أجاوزه إلى أعمالهم التالية ، لأن غايتي إبراز دور الأفق الجديد في تطور القصة في فلسطين والأردن ، فضلاً عن توسع تجارب هؤلاء القصاصين فيما بعد، مما يصعب تناوله في هذه الدراسة . وقد قسمت هذا الفصل إلى قسمين ؛ الأول منهما للقراءة الموضوعية ، حيث وقفتُ عند أهمِّ الهواجس والقضايا التي شغلت القصة ، وسعى القصاصون للتعبير عنها ، وقد لاحظت وضوح الهاجس الفلسطيني ، وتعلق القصة به تعلقاً بليغاً مؤثراً .

كما قصرتُ القسم الثاني القراءة الجمالية ، فوقفتُ عند اللغة القصصية ، وعند أنماط الراوي والرؤية ، مما أعدّه مدخلاً ملائماً للقراءة الجمالية . وتبين الدراسة في جملتها تلك النقلة الواسعة التي كسبتها القصة على أيدي قصاصي الأفق. ولعل غياب هذه المجلة في نهايات عام ١٩٦٦ قد شكّل حدثاً مؤلماً للحركة الثقافية ، إذ لم تعوض المجلات التي ظهرت فيما بعد عن غياب الأفق ، وربما لم تتمكن من النهوض بدور مماثل لدورها حتى اليوم .

وفي مستوى المنهج ، لم ألزم نفسي بحدود ضيقة مما هو معروف من المناهج الكثيرة في أيامنا، وإنما فهمت مسألة المنهج بنوع من التوسع ، فهو يتعلق بشخصية الدارس وبثقافته ووعيه ، أكثر من أي شيء آخر ، والتزمت بحدود الدراسة ، وبالطبيعة التاريخية لتطور القصة ، كما راوحت بين القراءة الداخلية والخارجية معاً ، لم أغلق النّص بدعوى (الأدبية) ، كما لم أترك النص وابتعد عنه لصالح ما هو خارج عنه ، كي لا تتحول النصوص إلى مجرد وثائق سياسية أو اجتماعية ، فوقفت في مرحلة (بين بين) أفيد من الداخل والخارج (من النص ومن المرجعيات) ، بما يسهم في الكشف عن النص نفسه ، وعن الطبيعة المعقدة للكتابة القصصيّة .

وقد بذلتُ جهدي كله لإنصاف هذا الفن المتطور ، وحاولتُ أن أكون موضوعياً قدر الإمكان ، والموضوعية تعني جرأة الراي ، ووضع النص في إطار مرحلته ، من غير أن نخنقه بميولنا الخاصة، وبما وصلت إليه القصة في أيامنا من تطور وتقدم وتنوع في أساليب السرد كما تعني خلوّ النفس من ألوان الهوى أو الميل أو التعصب ، وهي مسائل تخففت منها نفسي ، لأني لا أحمل سوى الحب لسائر القصّاصين الذين لم أعاصِر أكثرهم ، كما أنني لا أكتب القصة ، ليكون لي ميل ذاتي محدد ، يؤثر في أحكامي وفي موقفي من القصّاصين وكتابتهم . .

ولن أختم هذا التقديم بما يذهب إليه الباحثون عادة من الاعتذار عن أخطاء محتملة ، لأن كل امرئ مسئول عن أخطائه ، وأنا أتحمل ما في هذا الكتاب مما قد يعرض لأسباب النسيان أو السهو أو خطل التقدير، والشكر موصول لمن يدلني على ما سهوتُ عنه ، مثلما أن لي أجري على ما أصبتُ فيه ..

وبالله التوفيق

الفصل الأول

فواعل ومؤثرات
نسب القصة وعوامل تطورها

القصة : أصلٌ أم نقل

منابع السرد في التراث العربي

هل يمكن لثقافة من الثقافات (غربية أو شرقية) أن تنسب الفن القصصي إليها دون سواها ؟ وهل ينشأ الإبداع ، سواء أخذ شكل القصة أو غيرها اعتماداً على المحاكاة والنقل ، من غير أن يكون للثقافة وما تحمله من آليات التكييف و(والتَّبْيِئَة) دور في إجراء تعديلات جوهرية ، وإعادة إنتاج ليتناسب المنقول مع الطبيعة الذاتية للثقافة ، وليكون ممكناً من بعد التفاعل مع المنقول بين أبناء الثقافة الواحدة ، مهما يكن حظّها من الانفتاح أو الانغلاق ؟!

هل يمكن أن نبدأ الدرس القصصي من أدجار آلان بو وموباسان وأنطون تشيخوف مثلاً ، دون أن ننتبه لقصاصين أوائلٍ من مثل : ابن المقفع والجاحظ والهمذاني ؟! وبمن نرتبط أكثر ، بالمنبع أم بالرافد؟! ، ولـمَ يُعرض مثقفون ودارسون ونقاد عن تاريخية النوع السردي في التراث العربي . . ويصرّون علَى أن ثقافتنا العربية ثقافة (اللاسرد) . وأنها لم تعرف الحكاية ولا القصة . . وإذا ما اضطروا للاعتراف فإنهم يقزّمون دور المدونة السردية العربية ، ويقولون : إن ما جاء به القصاصون الغربيون مختلف عما كان عندنا . . ولا ينتبهون أن قصة موباسان مثلاً بعيدة عما يكتبه قصاصو اليوم في الثقافة الغربية . . من غير أن يحملهم هذا البعد على إلغاء دور موباسان أوسواه . .

فمن الطبيعي في شرْعة الثقافة ، ونظرية الأنواع الأدبية أن تتطور الأجناس ، وأن يكون فيها تنويع واختلاف مَن حقبة إلى أخرى . . لكن الاختلاف وحده ليس مدعاة للإلغاء والحذف . .

ألا يتطابق صوت الدارس والناقد العربي الذي ينكر القصة على تراثنا مع أصوات المستشرقين الذين حاولوا جاهدين وصم العقلية العربية بالمحدودية والفقر !! وخرجوا من هذه

المقدمة إلى نتيجة مفادها أنهم لم يعرفوا القص ولا السرد ، لأنه يحتاج إلى تركيب وتحليل وإعادة بناء مما لا يحتمله العقل العربي ـ وفق ما ذهبوا إليه ـ . . . وقد ردّ على هؤلاء وأشباههم السيد علي عبد الحليم محمود في كتاب بليغ مبكر [1] ، كفانا مؤونة السّجال والردّ .

وما الذي يعيبه علينا بعض المثقفين العرب حين نعلن حماسنا للثقافة العربية وللتراث العربي ؟ فيتهموننا مثلاً بعقدة (حب الذات) أو عقدة (التعلّق بالماضي) ، والمبالغة في تقدير الذات على حساب إنصاف الآخر الذي أخذنا منه وعنه مكونات كثيرة في ثقافتنا ووجودنا المعاصر . . . إلى آخر ما يشابه هذا الاحتجاج المتهافت ، والهرطقات التي تشبه منطق محاميّ الشيطان . .

وحين نتأمل حال هذه الفئة من المثقفين أو المنتسبين للثقافة العربية (بعقول لا غربية ولا شرقية) فإننا نجد عندهم عُقَداً من مثل : كراهية الذات ، والحقد على العروبة ، والإحساس الفادح بالذنب لأنهم ولدوا ضمن المحيط العربي . . فضلاً عن الالتصاق الكاذب بالثقافة الغربية ، أو ببعض أذرعها من المثقفين المائعين (مثقفي المنزلة بين المنزلتين) دون أن تقبلهم ثقافة بعينها . . وكل ذلك تحت ضغط عقدة (الجبن الحضاري) وما ترسب في نفوس بعضهم من التلذذ بالاضطهاد وإيجاد مسوّغات له على حساب الذات والأمّة والثقافة .

ما الذي تحمله دراسة الجاحظ مثلاً . (وهو واحد من أكبر الكتاب في العالم) من خطر . . ؟ وما الذي نرتكبه من آثام حين ننحاز إلى وعينا الذاتي وإلى ماضينا بوصفه منبعاً لنا ، وما سواه روافد تحتاج إلى تنقية ووعي مضاد لاختبار مدى صلاحيتها ومناسبتها لبيئتنا وثقافتنا . . وهذا كلّه لا يحمل إنكاراً لما يطرأ من عوامل المثاقفة والتبادل الحضاري والثقافي ، لأن هذا من طبائع الأشياء ، ومما عرفته ثقافتنا في عصورها المضيئة . . أما التبعية فأمر آخر جلبته المركزية الأوروبية إبّان حقبة الاستعمار ، ثم ورثته العولمة في راهننا الموجع .

والمركزية بصورها المختلفة ـ بما فيها العولمة ـ تعني أن هناك ثقافة تنوير في المركز ، وما سواها هوامش تابعة لها ، وهناك معيار للرقي يتمثل في مدى الاقتراب من ثقافة المركز والتمسح بها ، واستجدائها . وهذا ما يقوم به بعض المثقفين الذين يريدون أن يوصفوا بالتنوير والتقدمية ؛ فأنت لا تكون مثقفاً تنويرياً إن لم تهاجم الماضي العربي ، وإن لم تطلق عليه الأحكام القاسية (حتى دون أن تقرأه) . وهكذا يبدو برنامج التنوير أحياناً : تعلق بالساذج السطحي من الثقافة الأخرى ، وإهمال وسباب للثقافة العربية . . وإنكار لأي دور لها أو قيمة كبرى أو صغرى .

وفي سياق ذلك تتشوه الأشكال الأدبية . . وتمسخ الأجناس ، وتختفي الفواصل بينها ، وتصبح بلا هوية شكلية أو دلالية . . وقد يسمى هذا المسخ نوعاً من البحث عن (النص الإنساني) وكأن ما لدينا (في الثقافة العربية) لا يصلح بذاته لأن يكون إنسانياً ، ولا يملك المرء إلا أن يدهش من موقف الضحية وهي تسامح الجلاد ، وتتشبه به ، وتقبل بكل أوامره ، وتمارس مسخ نفسها ، وتشويه ملامحها ، في الوقت الذي لا يمكن لها أن تجاوز دورها كضحية ، لأن غاية الجلاد أن يشوهها ، وأن يغيّب ملامحها كي لا يتعرف أحد على جريمته .

وفي سياق هذه الغيبوبة ذهب كثير من الدارسين إلى تأصيل النوع القصصي في الثقافة الغربية، وضربوا صفحاً أو غضوا النظر عن المدونات السردية في التراث العربي ، ولو أنهم أثبتوا هذا وذاك ، لما كان لنا اعتراض عليهم ، لأن إنكار دور المثاقفة أمر بعيد ، لكن القصة العربية غير منقولة في ماضيها وحاضرها ويكفينا مثلاً أن نذكر بأن المنفلوطي وهو من مؤسسي القصة لم يكن يعرف لغة أجنبية ، وأن زكريا تامر رائد القصة الحداثية لم يكن يعرف لغة أخرى غير العربية . . ولكننا لا نقول بغياب الأثر الغربي ، إنما نضعه في موقعه المعقول ، إلى جانب رسوخ الفن القصصي في الوعي العربي ، بل والوعي الإنساني كله .

ليست القصّة إذن بغريبة أو طارئة على أدبنا العربي ، قدمت مع رياح التغيير القادمة من الغرب ، كما يشيع في أدبيّات نقد القصة ، وفي مزاعم كثير من باحثي الفن السّردي ، وإنما هي عميقة الجذور ، كثيرة الفروع في ثقافتنا العربية .

ويمكن بقليل من الصبر رد المقولة الشائعة ، التي تزعم أن القصة العربية بدأت حياتها ـ وربما ما زالت ـ مستندة إلى القصة الغربية ، في هيئة تقليد أو محاكاة لفن غربي نشأ ونما في أوروبا ، من غير إشارة أو كسر لحدّة التعميم ، ولما يشتمل عليه من محو الذات ، ونسبة الأشياء إلى غير أصحابها .

أما ما استقرّ عندي ، فيتمثل في قراءة النوع القصصي بوصفه فناً إنسانياً ، أسهمت سائر الشعوب والثقافات منذ فجر التاريخ في إنضاجه ومصاحبته ، فالقصّة ليست عربة ولا دولاباً ولا مصباحاً كهربائياً ينسب إلى صانعه أو مخترعه ، إنما هي من نمط الفنون الإنسانية الشاملة التي ترتبط بالكائن الإنساني بوصفه إنساناً ، أي أنها واحدة من البصمات الإنسانية الأكثر اتساعاً وشمولاً .

وهكذا عرفت سائر الثقافات الفن السردي ، مسروداً (عبر المشافهة) ، أو مكتوباً بصيغ سردية متنوعة ، تتعدد صورها وفق الاختلاف بين الثقافات والشعوب ؛ وإذا كانت غاية

الاختلاف بين الجماعات والشعوب هي «التعارف» لا «التعارك» فإن الثقافات المختلفة قد تبادلت المسرودات وأنواع الحكايات، في إطار التعلق الإنساني بالحكاية ومناخاتها السردية الممتعة .

وعند العرب تبدو القصة ملتبسة بالشعر في حقبة ما قبل الإسلام (٢) ، أي أنها كانت مختبئة أو متضمنة داخل الفنّ الشعري ، بحيث تشكّل بنية أساسية داخل القصيدة ، كما أن القصة نفسها تكتسب ملامح الشعر ، ولا تنفصل عن طريقة العرب في الصياغة الشعرية ، وقد ظلّ هذا المسار موجوداً حتى اليوم ، نراه في كثير من النصوص الشعرية المعاصرة . لكنّ النقاد المفتونين بالغرب ، ينسبونه إلى غير أهله وأصحابه ، ولا يوازنون بين النتيجة والمقدمة . وكأن نسبة الظواهر والأشياء إلى مصادر غربية يمنحها قدسيّة وتبجيلاً ، قد تحرم منهما الكتابة، إذا كانت عربيّة النسبة والملامح واللّسان .

وهكذا قص الشاعر العربي القديم حكايات أو قصصاً تاريخية : كقصة الحضر (مدينة الشمس) التي جاءت في شعر الأعشى وعدي بن زيد وسواهما ، وكذلك قصة زرقاء اليمامة، والزباء (ملكة تدمر) ، وقصة لقمان والنسور السبعة ، إضافة إلى طائفة أخرى من القصص التاريخية المختلطة بالأسطورة ، ووقفة الشاعر العربي عندها وقفة سردية ، ووقفة معرفية وجودية مبكرة تمثّل موقف الإنسان أمام الدهر ، وأمام قطبين حادين يتأرجح بينهما المصير ؛ قطب الحياة وقطب الموت وما يمثله من غموض المصير وبؤسه .

كما بنى الشاعر العربي لوحات قصصية في مفتتح قصيدته حيث مشهد الطلل أو قصة الظعائن ، مثلما توقف طويلاً عند قصص الحيوان الوحشي ، في هيئة وقفة رمزية موازية لمشهد الحياة الإنسانية ، ونجد في تلك القصص قمة الصراع بين الحياة والموت ، وغموض الطريق في سبيل البحث عن نهايات مطمئنة للحياة .

وهناك نمط من السرد الواقعي المتصل بحكايات الحياة وأحداثها في السلم والحرب ، في الكَرم وفي العمل . وربما تكون قصص اشتيار العسل (جني العسل) من عيون القصص الإنساني بما فيها من دلالة على العطاء الإنساني ، وعلى مكابدة الإنسان من أجل العيش ، والتمسك بالحياة ، كما فيها إشارات إلى ما يحيط بالإنسان من مؤثرات الخوف والرعب أثناء رحلته الشقيّة .

وفي تلك الحقبة من عمر القصة العربية ملامح واضحة : فالقصة تعتمد أساساً على الشخصية ، ويغلب على سائر القصص أن تركز على شخصية واحدة ، وتبدو أحداث

القصة ، وما يسوقه السارد/ الشاعر من تفاصيل متصلة بتلك الشخصية ، ولذلك نحن أمام البطولة الفردية ، وأمام قصة الشخصية الواحدة أو المركزية ، ويمكن أن نعد هذه المحدودية من السمات الخاصة بالقصة القصيرة عامة ، إذ هي لا تستوعب العوالم المعقدة المتراكبة . وفي الشعر القديم شخصيات إنسانية وحيوانية وغير إنسية ، والأخيرة تشكل منطلقاً لعالم الغرائب والعجائب ، وتنقلنا من الواقعي إلى العجائبي ، كالذي نجده عند شاعر صعلوك هو تأبط شراً الذي قصّ فيما قصّ حكايته عندما صارع الغول والتقاها في صدام بين الإنسان والعالم الغيبي حتى تمكن من قتلها ؛ وكذا حكايات شياطين الشعراء ، وعالم عبقر المجهول .

وقصة هذه الحقبة أيضاً فيها وتران : وتر للسرد ، ووتر للتصوير الشعري ، ويمكن رؤيتهما يسيران معاً ، يتقاطعان ويتداخلان ، لأن ما يقوله الشاعر ينتمي للشعر وللقصة معاً فيأخذ من سمات ذاك وتلك ، لينتج عن التداخل ملمح أساسي ، امتازت به القصة العربية القديمة .

وقد واصلت القصة العربية مسيرتها ، محكية ومروية ومكتوبة ، ويمكن الوقوف عند التجربة القصصية للجاحظ (ت ٢٥٥هـ) وهو شخصية فكرية وثقافية كبيرة ، استطاع أن يأسر الناس بطريقته القصصية ، في ميولها إلى الروح الشعبية ونقد المجتمع ، وخصوصاً في مدينة بغداد التي عرفها وتعرّف عميقاً على عالمها وعلاقاتها المتشابكة .

ونحن واجدون في كتابه (البخلاء) طائفة من القصص الفكاهية التي تتمحور حول موضوع واحد ، وفيها يكشف الجاحظ عن مقدرة فذّة في الرسم الكاريكاتوري ، وفي تفجير عناصر السرد الساخر ، بلغة تجمع بين الاحتشاد السردي والبساطة التعبيرية . كما أننا واجدون في كتابه (الحيوان) عشرات الحكايات التي تدل على موهبة قصصيّة مبكرة ، ومن بينها قصة لافتة عن القاضي عبد الله بن سوار[٣] ، مثال التزّمت والتظاهر بالجدية البالغة ، وكي يكسر الجاحظ هذه المبالغة في «مظاهر العلماء» رسم له صورة ساخرة ، يهزمه فيها الذباب ، ليصل إلى دلالة فنية مؤثرة ، تتقصد الحياة الطبيعية التلقائية ، بعيداً عن الادّعاء والتظاهر بما هو معارض لجوهر الإنسان .

وقد توقف الدكتور إبراهيم السعافين وقفة بليغة عند هذه القصة في إطار تأمله لقضية الشكل في القصة القصيرة ، ومّما قاله عن اللغة القصصية أن «الذي يتأمل لغة القص يلحظ اقتصاد الجاحظ وتكثيفه ويدرك قيمة الجملة القصصية في نمو الإيقاع وسرعته ، وفي ربطه بالرؤية التي تختفي وراء البناء اللغوي ، ولا يخطئ القارئ كذلك تلك اللغة التصويرية التي

تقوم على الفعل ، وليست اللغة التقريرية التي تقوم على الوصف ، اللغة التي جعلت هذا البناء الشامخ ينهار في داخل القاضي المستلب إلى نموذج مصطنع قبل أن ينهار في عيون الآخرين الذين يشاهدون ولا يكادون يصدقون ما يرون أو يسمعون» [٤] .

ومن أهم ما في هذه الوقفة أن السعافين قرن قصة الجاحظ بقصة لكاتب غربي مشهور هو (موباسان) بعنوان (في ضوء القمر) ، تتحدث عن شخصية كاهن له صفاته النموذجية في عيون رعيته ، ويبدو مستلباً لمفاهيمه الخاصة متشدداً فيها ، حتى تعرّض لاختبار هذا التشدد بفعل ابنة اخته ، فتمكن من رؤية العالم رؤية مختلفة ، وبدل أن يبطش بالفتاة «عاد إلى البيت يتعثر خجلاً لشعوره بأن ما كان يفعله ليس من تعاليم الله ، بل على العكس هو معصية وأية معصية» [٥] .

أما المقامات فهي لون قصصي آخر ، أخذت فيه القصة شكلاً جديداً ، وقد أبدع في هذا الشكل (بديع الزمان الهمذاني) حين اختار بطلاً رمزياً هو (أبو الفتح الاسكندري) ، وراوياً/ سارداً مقترناً بالبطل هو (عيسى بن هشام) الذي نقل حكاياته ، وتابع رحلاته ومشاغباته .

ويبدو بطل المقامات ومعه راويته الثابت ، اعتراضاً على التّغيرات والتحولات في المجتمع والسياسة وأحوال الاقتصاد في الحقبة المهتزة من العصر العباسي ، إنه يسخر من مُحْدَثي النعمة ، ويقص أطرافاً من التبدل الحضاري الزائف السطحي ، دون أن يتبعه تغير داخلي ، كما في نموذج (المقامة المضيرية) [٦] ، التي تقدم التاجر البصري محدث النعمة ، مع ما فيه من استغلال وجشع وهشاشة في الوعي . وهو ينقد الوعي الشعبي الذي يصدّق أن أبا الفتح يمكن أن يوقف السيل المدمّر بصلاة طويلة أو بالدعاء وحده ، مؤشراً إلى أن العمل والوعي الحقيقي هو الذي يغير المجتمع ، لا الجهل ، والأخذ بظاهر الدين فقط (كما في المقامة الموصلية) [٧] .

لكن بديع الزمان لم يبدع في هذه المضامين الجديدة ـ التي تبدو في جوهر اهتمامات القصّة ـ فحسب ، وإنما قدم شكلاً قصصياً جديداً ، ذا تنظيم صارم في الشكل ، يعتمد على مقدرة لغوية فذّة ، تعتمد سائر أنماط البديع من جناس وطباق وسجع وموازنة ومساواة ، إلى آخر أنماط التفنن اللغوي والصوتي ، فأنشأ قصة إيقاعية ، تأخذ من الشعر طريقته في التقفية (السجعة هي تقفية نثرية) ، لكن الفن الجديد تحول عن الموضوعات التقليدية في الشعر إلى القضايا الشعبية والواقعية اليومية ، وكأن المقامة بوصفها قصة قصيرة ، نوع من منافسة الشعر ، مع اختلاف منابع كل منهما ، وتباين الشكل البنائي .

لقد اعتمد بديع الزمان على مقدرته وخبرته وموهبته ، فقدم شكلاً مكتملاً دفعة واحدة ، لكنه بما عمد إليه من سمات لغوية صعبة ، أغلق الطريق أمام تطور قصة المقامة ، عندما فشل من جاؤوا بعده في الوصول إلى مستوى أدائه ، أو في المضيّ بشكل المقامة إلى مناطق جديدة ، فتحولت إلى إطار لغوي غايته إبراز المفاتن المعجمية أكثر من فتنة السّرد فتراجع الاهتمام بالحكاية ـ التي كانت تشكل جوهر مقامة الهمذاني ـ لصالح العناصر اللغوية الخارجية التي قد تؤدي غاية تعليمية (للتدرب على مسائل لغوية) لكنها لا تؤدي وظيفة سردية مقبولة أو مجدية .

لكنّ القصة العربية تعود إلى انطلاقها من جديد ، عندما تخلّصت من الميراث اللغوي البديعي ، وخصوصاً عند أبي حيان التوحيدي في (المقابسات) و (الإمتاع والمؤانسة) ، وفي قصص المنامات عند الوهراني ، وفي قصص ألف ليلة وليلة ذات الروح الشعبية ، رغم ما فيها من شخصيات رسمية . وعند هذا المنحنى ، تأخذ اللغة القصصية روحاً مختلفة ، إذ تنأى عن اللغة البيانية التي كان الكتاب يحرصون عليها ، وتنغمس في لغة الحياة ، حتى تقترب من اللغة اليومية المحكية ، وقد أصبحت هذه اللغة الوسطى ـ بين الفصيحة والمحكية ـ أحد أبرز المستويات اللغوية في الفن السّردي .

وفضلاً عن ذلك فقد علمتنا (ألف ليلة وليلة) توالد الحكايات ، وتعدد الرواة ، مثلما علّمتنا الربط المبكر بين القصة والحياة ، وكأن شهريار كان يهتف : قصّي أو تموتي ، فكانت القصة (جواب شهرزاد) سبيلاً لتأجيل الموت ، ومنبعاً تطهيرياً للنفس الإنسانية من آثامها وشرورها . إذ أفضت هذه القصص ـ وفق ألف ليلة ـ إلى انطفاء شهوة القتل والانتقام في نفس شهريار ، وتعلّقه الفريد بالقاصّة (شهرزاد) .

وهناك علامات أخرى لمن تقصّد استقصاءها : خرافات وأخبار وطرائف قصصية جمعتها كتب الأدب كالأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ، والفرج بعد الشدة للقاضي التنوخي ، والمستطرف من كل فن مستظرف للإبشيهي ، وهناك الحكاية الرمزية عند ابن المقفع ، والقصص الفلسفي عند المعري وابن طفيل .

وهناك قصص التكاذب والفشر ، أي اختلاق قصص لا معقولة ، أو غريبة ، يتنافس في غرابتها القصاصون ويقصد منها التسلية وليس السخرية ، ويذكرنا هذا التكاذب بالمقولة المشهورة لقاص معاصر هو انطون تشيخوف مفادها أن القصة كذبة متفق عليها بين القارئ والكاتب . كما يذكرنا ببدايات القصة الغربية ، إذ «قامت أولى هذه المحاولات في القرن الرابع عشر في روما داخل حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان ، كانوا يطلقون عليها

اسم (مصنع الأكاذيب) اعتاد أن يتردد عليها في المساء نفر من سكرتيري البابا وأصدقائهم للهو والتسلية وتبادل الأخبار . . وفي مصنع الأكاذيب هذا كانت تخترع أو تقص كثير من النوادر الطريفة عن رجال ونساء إيطاليا وعن البابا نفسه ، مما دعا الكثيرين من الأهالي إلى التردد على هذه الندوات حتى لا يُهزأ بهم في غيبتهم »[٨] .

وقد انتقل ميراث السرد العربي إلى الثقافة الغربية . في حقبة النهضة الأوروبية ، وكان له دور كبير في تهيئة المناخ أمام القصة الحديثة ، انتقلت ألف ليلة وليلة ، وترجمت إلى أغلب اللغات ، ولذلك لا نستغرب إعجاب (بورخس)[٩] بها عندما يعدّها أحد الكتب الكبرى التي أثّرت فيه، وأحد المنابع الأساسية للسّرد في العالم .وليس بمستغرب أيضاً أن يتوقف عندها (تودروف) الناقد المشهور ليكتب عن : البشر . . . القصص . . ألف ليلة وليلة[١٠] .

وإذا كانت الثقافة الغربية قد اقترضت من الثقافة العربية وتعلمت منها ، (وهذا ما لا يحتاج إلى تجلية) ، فإن الغريب أن يظل بعض النقاد على إصرارهم في نسبة الشكل القصصي إلى أصول غربية خالصة ، من غير اعتراف بالميراث السردي العربي ، الذي أسهم في تأسيس تقاليد النوع القصصي ، ومثّل أحد مقترحات شكل القصة .

ولا يعني الكلام على منابع القص العربي ، إنكاراً للانفتاح على الأشكال القصصية العالمية ، وإنما هو تأكيد لمنبع أساسي ينبع من الثقافة العربية، والوقوف عنده ينبغي أن يكون سابقاً على الانصراف إلى ما يقع في باب التثاقف والتبادل السّردي .

وقد وقفت أكثر أدبيات نقد القصة عند الأثر الغربي ، وعند مفاصل التلاقي الثقافي ، مما يكفينا مؤونة استعراض هذا الأثر ، أو الوقوف المطوّل عنده .

وهكذا يكون أمامنا منبعان اثنان للقص العربي الحديث هما :

أ ـ ميراث السرد العربي القديم[١١] .

ب ـ التأثر بالسرد الغربي والإنساني عامة .

ولكن هذين المنبعين لا يخلقان سرداً أو قصة من غير عامل ثالث ، أو خطوة أخرى ، تتمثل في تكييف هذه الأصول مع الواقع العربي والحياة العربية المعاصرة والراهنة ، لأن القاص ليس معلّقاً في الفراغ ، وهو يدين للواقع الذي يعيشه بكثير من مصادر قصصه وأصولها، مما يعني إنجاز عملية تكييف للسرد لا ليتطابق مع الواقع ولا ليكون هامشاً له ، وإنما ليكون سبيلاً لمحاورته وتناوله والانطلاق منه والاعتراض عليه ، وفق رؤية الكاتب وجملة مواقفه ، وطبيعة تأمّله .

أثر الترجمة والسرد الغربي

بواكير الترجمات

تعدّ الترجمة من أهم وسائل الانفتاح على محتوى الثقافات الأخرى ، بما فيها من تنوّع واختلاف، وهي نافذة على آفاق ما ينتجه الآخر ، يطلّ منها القارئ باتجاه ذاك النتاج ، فيتواصل معه ويتحاور مع مكوّناته ، وفي النتيجة يحقق معرفة ، ويتّخذ موقفاً من مجمل هذا النتاج الذي يصدر عن الثقافات الأخرى ، مما يقع في باب المثاقفة .

وليس بمقدور الفرد الواحد ـ في الغالب الأعم ـ أن يتقن لغات متعددة، ولعلّ جلّ ما بإمكان القارئ العادي أو المثقف ، أن يتقن لغته القومية ولغة أخرى في أفضل الأحوال ، ولهذا فإن عامل الترجمة يتيح للمرء أن يتصل بنتاج اللغات الأخرى ، من خلال وسيط هو المترجم ، وبذلك صار بمقدور الانسان أن يتّصل بالثقافات الأخرى ، عبر فعل الترجمة ، دون أن يتقن اللغة الأصلية التي ينتج بها المنجز الثقافي والفكري . ومع أن الجاحظ منذ زمن بعيد شكك في الترجمة الأدبية وجدواها ، فلا سبيل أمام من لا يتقن اللغة الأخرى إلا هذا السبيل . ومهما يكن خائناً أو ناقصاً فإنه يتيح للمرء رافداً إضافياً لما تحتويه ثقافته .

«أما عنصر الترجمة في القصة الأردنية الحديثة ، فقد كان من الوضوح بحيث يكون مادّة صالحة للدراسة منفصلة» (١٢) ، ومنذ ترجمات الأستاذ (خليل بيدس) ، وجيل (النفائس) ، ومروراً بالترجمات المتعددة في الصحف والمجلات ، تشكّل مؤثّر واضح ، أسهم في تطوّر القصّة ، وساعد على تبلورها .

أما تجربة خليل بيدس فتجربة رائدة ، حفظتها لنا مجلته الشهيرة (النفائس) ، فهو من أوائل من أتقنوا الروسية ، واطّلعوا على آدابها ، وقد نهض بيدس بدور الوسيط بين القارئ العربي والأدباء الروس خاصة ، وفي مقدمة (مسارح الأذهان) يكشف عن معرفته بكثير من أعلام الأدب والقصة الغربية ، وضرورة الإفادة من نتاجهم وأساليبهم في التعبير القصصي ، يقول بيدس :

«وظهر جبابرة الفن ، أمثال : كرنيل وراسين وموليير وبلزاك وهوغو وتولستوي وشكسبير وولتر سكوت وتورغينيف ودوستيفسكي وغوته وشلّر وديكنس ومارك توين وإيبسن و ودوماس الكبير والصغير وزولا وشاتوبريان ودوريه وموباسان وبورجيه وغيرهم وغيرهم »(١٣) .

ويسوّغ بيدس ما يقدمه من ترجمات بقوله «ولا يخفى أن الفن الروائي في الغرب طافح بالحسنات ، وقد سبقنا الغرب بذلك مراحل كثيرة ، ففيه من الروائيين المتفننين مئات وألوف ، وهم أساتذة الفن بلا جدال . فإذا نقلنا عنهم ، أو نزعنا إلى أسلوبهم ، فإنما نزيد آدابنا ثروةً وجمالاً ، ونزيد كتابنا أسلوباً واطلاعاً وفناً »(١٤) .

ومما ترجمه بيدس من روايات وقصص (١٥) : ابنة القبطان المنشورة في بيروت سنة ١٨٩٣ ، ورواية الطبيب الحاذق التي نشرها سنة ١٨٩٨ ، والقوزاقي الولهان (١٨٩٩) وشقاء الملوك (١٩٠٩) وهي في الأصل (لماري كوركي) ، نقلتها إلى الروسية (ز. جورافسكايا) وترجمها بيدس عن الروسية .

وكذلك ترجمته (لأهوال الاستبداد) ، وهي في الأصل (لتولتسوي) ، وكذلك ترجمته (الحسناء المتنكرة) وهي لكاتب إيطالي (إميل سلغاري) ، وترجمته قصة بعنوان (هنري الثامن وزوجته السادسة) وهي لكاتبة ألمانية (ف. ملباخ) .

وقد نقل بيدس هذه القصص عن الروسية ، أي أنه لم ينقل لأدباء روس فقط ، وإنما كان يحرص على كتّاب آخرين نقلت أعمالهم إلى الروسية .

ومن الصعب أن نعد ما قام به خليل بيدس ترجمة أمينة أو قريبة من الأمانة ، بل إنها تخرج من دائرة الترجمة بمعايير أيامنا ، إذ كان يغير ويبدّل كما يشاء ، ويضيف شخصيات ، ويطور أخرى ، وكأنه يكتب عملاً جديداً من وحي العمل الأصلي ، بل يتقصد أحياناً أن يكون ما يُعمله من تغيير ذا صلة بالمحيط العربي والأحوال العربية آنذاك .

ومما يوضح طريقة بيدس في الترجمة قوله في تقديم ترجمته للقصة المعنونة بـ (شقاء الملوك) ، كما سماها بيدس نفسه ، وعنوانها الأصيل (تحت نير السلطة) : «عربناها عن الروسية باسم شقاء الملوك ، وتصرفنا فيها بزيادة وإسقاط وتغيير وإبدال وتبويب ، وغير ذلك ، لتوافق ذوق القراء ، فعسى أن يتلقاها أبناء العربية بما هي أهل له من الإيثار والإقبال»(١٥) .

ومهما يكن من أمر فإن بيدس رائد الترجمة الروائية والقصصية في فلسطين والأردن ، وربما في العالم العربي إذ قام بما نهض به ابتداءً من عام ١٨٩٨ . واستمر يواصل عمله حتى توقف مجلة (النفائس) عام ١٩٢٣ . وربما نعذره في تحويره وتغييره ، لأنه أراد أن يكيّف الأعمال المترجمة مع ما يناسب الثقافة العربية ، فلا ينبو عن أذواق أبنائها ، وكان هذا العمل خطوة أخرى في سبيل الفن القصصي ، يضاف إلى منابع السرد التراثي .

وتواصل طريق الترجمة لتتجه نحو فضاء أوسع وأعمق ، «فترجم عارف العزوني ومحمود سيف الدين الإيراني ، بعضا من أعمال غوركي ، وبعض قصص الروس لمجلة (الطليعة) عام ١٩٤٥ ، كما ترجم عارف العزوني لمجلة (الطريق) قصصاً مجدت أهالي لينجراد في الحرب العالمية الثانية عن اللغة الانجليزية ، وذلك في العدد السادس عشر من السنة الرابعة عام ١٩٤٥ ، والعدد الثالث من السنة السادسة سنة ١٩٤٧» (١٧) .

ومما يشير إلى اقتران الترجمة بالتأليف ما عمد إليه بعض الكتاب من نشر قصص مترجمة أو منقولة إلى جانب القصص الموضوعة في كتاب واحد ، وبعنوان مشترك ، مما يعبر عن أبعاد هذا المؤثر ودوره . من ذلك على سبيل المثال ، ما قام به الأستاذ (عبد الحميد ياسين) عندما «نشر قصصه بعنوان (أقاصيص) عام ١٩٤٦ ، في يافا ، وفيها ثماني قصص ، أربع منها مترجمة ، وأربع من وضع المؤلف . وأعاد المؤلف نشرها عام ١٩٥٩ ، مع بعض الإضافات ، بحيث أصبح عنوانها (عشر أقاصيص مصورة) ، ضمّت خمس قصص مترجمة ، وخمس قصص مؤلفة» (١٨) .

ومن الأمثلة الأخرى ، مجموعة (شعاع النور وقصص أخرى) للأديب (محمد أديب العامري) ، وقد ضمّت «خمس أقاصيص من تأليف (محمد أديب العامري) ، وخمس أقاصيص أخرى من ترجمته» (١٩) .

أما صحيفة (الجزيرة) (١٩٣٩ ـ ١٩٥٤) فقد أسهمت في ترجمة القصة ، «وكان عدد القصص التي ترجمت على صفحات الجزيرة ست عشرة قصة ، أولها ترجمة لقصة (تولستوي) ، «الله يرى الحقيقة ولكن» ، المنشورة عام ١٩٤٦ ، وآخرها قصة «الرّاعي» المنشورة عام ١٩٥٤» (٢٠) .

وقد لاحظتُ أن الباحثين الذين تناولوا مسألة الترجمة وقفوا عند حدود أثرها في القصة الأردنية ، دون التوسع في تحليل القصص المترجمة نفسها ، فالدكتور (عبد الرحمن ياغي) أعرض عن الحديث عن القصص المترجمة فقال «أما المترجمات فلن نتعرّض لها ، وإنما

ستتناول القصص الموضوعة»[21] .

وتابعه في ذلك الدكتور (هاشم ياغي) عندما تناول القصص الموضوعة (لعبد الحميد ياسين) و(محمد أديب العامري) ولم يحلل القصص التي نقلها الأديبان ، بالرغم من أنها نُشرت في المجموعات نفسها إلى جانب القصص الموضوعة .

ولعلّ مما يسوّغ إخراج القصص المترجمة من مساحة التّحليل والدّرس ، أنها خارج سياق القصة في فلسطين والأردن ، فهي ليست جزءاً من حركة القصة عندنا ، وينحصر اتصالها بهذه الحركة عند كونها أحد المؤثرات التي أفاد منها القصاصون ، ومن هنا فإن تحليلها يؤدي إلى تجاوز حدود البحث ، إذ ينتقل إلى تيارات ومدارس عالمية تختلف عن طبيعة القصة في هذا القسم من بلاد الشام .

ولكن يمكن الإفادة من قراءة القصص المترجمة بما تعنيه من قيمة اختيار المترجم لها ، خصوصاً إذا كان قاصاً ، وفي حالة القصص المنقولة إلى جانب الموضوعة كما في (شعاع النور) لمحمد أديب العامري ، وقد وقف الدكتور غسان عبد الخالق عند هذه القصص ، وأصابه التوفيق في التماس دلالاتها «إن هذا القصص المترجم ، الواقعي في جانب (غوركي وجولد سميث) الرمزي الوجودي في جانب ثان (ترينيف) ، الإنساني في جانب ثالث (ساروِيان) خير مؤشر على المصادر المتنوعة المؤثرة التي متح منها العامري رؤاه وأدوات فنه القصصي ، ولست أشك في أنه تأثر بها قارئاً ، وأفاد منها مترجماً مجتهداً ، وتعلم منها قاصاً، بالقدر الذي أراد معه أن يعلّم من خلالها جمهور القراء والمثقفين وكتّاب القصة»[22] .

ترجمة القصة في مجلة (الأفق الجديد)

ويمكن أن نتوقف عند مرحلة (الأفق الجديد) التي تمثل مرحلة متطورة للعناية بالترجمة من حيث دقتها واختيارها وتنوعها ، فقد بَعُد العهد بالتحوير والتغيير الذي اتبعه بيدس وجيله ، كما اتضح التمييز بين القصة والرواية ، بعد أن كانا شيئاً واحداً ، أو شيئين لا يُميَّز بينهما .

تبدو عناية (الأفق الجديد) بالقصة العالمية ، من مؤشرات متعددة أولها نشر القصص المنقولة ؛ وقد بلغ عدد هذه القصص خمساً وأربعين قصةً ، لثلاثة وثلاثين كاتباً من مختلف الثقافات والتيارات ، قام بنقلها سبعة عشر مترجماً من كتّاب المجلة ومترجميها .

والمؤشّر الثاني يتمثّل في المقالات التي تناولت القصة العالمية ومدارسها وأعلامها ،

وكذلك ترجمة بعض المقالات عن هذه القصص والتّجارب العالمية ، والمؤشّر الثالث متابعة أخبار القصة العالمية ، ونشرها في زاوية (أخبار الأدب) ، فنشرت أخباراً عن القصاصين الذين حصلوا على جوائز معينة ، وهذا الرصد الإخباري مؤشر واضح على دعوة (الأفق الجديد) للقصاصين أن يتتبعوا تلك التجارب ويسعوا إلى التواصل معها .

أما النصوص القصصية المترجمة التي ذكرتُ أنها خمسٌ وأربعون قصةً ، فتمثّل محاولة للإلمام بأهم التجارب التي كانت مؤثّرة وفاعلة في القصّة العالمية ومراحل تطورها ، مثل تجربة رائد القصة الفرنسية (جي دي مو باسان) والقاص الروسي (تشيخوف) ، فكل منهما يقف على رأس مدرسة قصصية لها تأثيرها الواسع في القصة القصيرة .

وبعض هذه القصص مثّلت متابعة كتّاب (الأفق الجديد) لآخر ما وصلت إليه القصة القصيرة في العالم من تطور ، ويتّضح هذا من ترجمة القصص الحديثة للكاتبة الأمريكية (بيرل بك) ، التي حصلت على جائزة (نوبل) عام ١٩٦٢ ، ومن قبلها على جائزة (بوليتزر) .

وقد قام بدور الترجمة سبعة عَشَرَ كاتباً ومترجماً هم (ثمر سرحان ، سليم حنا صويص ، عصام سخنيني، توفيق خضر هلال ، عيسى النّاعوري ، أحمد عابدين ، محمد خالد البطراوي ، حنّا سالم خضر ، نصر عصفور ، شحادة الناطور ، ثمر حجاب ، رسمي حسن ، فخري قعوار ، موسى صرداوي ، رشدي الأشهب ، علي سعود عطية ، محمود شقير) .

وتوزع اهتمام هؤلاء المترجمين على اللغة الإنجليزية تليها الإيطالية ثم الفرنسية ثم الروسية ، مرتبة حسب حجم نصوص كل لغة في المجلة ، وأشير هنا إلى أن النّسبة العظمى من النّصوص نُقلت عن الإنجليزية حتى وإن لم تكن مكتوبةً في الأصل بهذه اللغة .

ومن استعراض أسماء المترجمين نلاحظ أن عدداً من القصاصين الذين نشروا قصصاً موضوعة في (الأفق الجديد) قد قاموا بعبء الترجمة مثل : (ثمر سرحان ، توفيق خضر هلال ، فخري قعوار ، محمود شقير ، عيسى الناعوري) .

وهو ما يشير إلى أن هؤلاء الكتاب قد اطلعوا على القصة الغربية ورادوا آفاقها واستشرفوا قواعدها الفنية وتأثروا بها . ومن هذا الامتزاج بين التراث العربي القديم والترجمات القصصية استطاع القاص أن يشق طريقه إلى كتابة القصة الفنية ، وأن يقدّم نماذج أصيلة في عفويتها والتحامها بالواقع [٢٣] .

أما الكتّاب الذين نالت قصصهم اهتمام المترجمين ، بحسب عدد القصص التي ترجمت

لكل منهم ، فهم : القاصة الأمريكية (بيرل بك) ونُشرت لها أربع قصص ، و(وليم سارويان) القاص والمسرحي الأمريكي ، الأرمني الأصل وله ثلاث قصص ، و(سومرست موم) القاص والمسرحي والروائي الإنجليزي وله ثلاث قصص .

كما نُشرت قصتان لكل من الكتّاب والقصاصين (جي دي موباسان ، البرتومورافيا ، تولستوي ، تشيخوف) .

ومجموع ما نُشر لهؤلاء الكتّاب الثمانية : عشرون قصة ، ويبقى لدينا خمسٌ وعشرون قصة لخمسة وعشرين كاتباً آخر .

ملاحظات على الترجمة

يحدّثنا (نمر سرحان) أحد الذين مارسوا ترجمة القصّة عن الإنجليزية ، حول تجربته في الترجمة في مرحلة (الأفق الجديد) فيقول «كنت أقرأ القصة بالإنجليزية في المجلات لاستمتاعي الخاص ، ولأنني أعتبر القراءة للأدب الأجنبي إحدى الوسائل التي تطوّر القصة ، كنت أذهب إلى مكتبة في شارع السلط ، وفيها أعداد كبيرة من الكتب الإنجليزية ، وعندما أحسّ بأهمية شيء للترجمة أقوم بنقله إلى العربيّة ، قد يكون الموضوع أو الأسلوب الفنّي ، لكن لم يكن هناك منهج معين للاختيار ، والقصص التي ترجمتها كانت عن الإنجليزية ، وأغلبها مكتوب أصلاً بهذه اللغة» (٢٤) .

في هذا الجزء من حديث (نمر سرحان) نقطتان مهمّتان :

الأولى : أن القصد من القراءة باللغات الأخرى هو الاطلاع على الأدب العالمي ، لإيمان القاص بأن في هذا الاطلاع ما يطوّر تجربته ويفتح آفاقاً جديدة أمامه .

الثانية : أن ترجمة القصة كانت عفوية وغير مبنيّة على منهج محدّد ، فالمترجم ينتقي من بين ما يقرأ شيئاً يحسب أنه يستحق الترجمة ، سواء أكان المضمون أم الأسلوب الفني ، دون وجود خطة معينة أو تصوّر متكامل ومدروس لعمليّة الترجمة وماهيّة النّصوص التي يتوجّه إلى ترجمتها .

إن هذا التوجّه الانطباعي والعفوي إلى الترجمة ، وفقدان المنهج الواضح ينسحب على القصص المترجمة كلّها ، ولكنّه لا ينفي تأثّر القصاصين بها وإفادتهم منها ، بل يجعل هذا التأثّر انطباعياً وعفوياً ، يتحدّد بماهيّة القصص التي تلاقي قبولاً عند المترجم والقاص ، ضمن

ما يتوافر بين يديه من كتب أو مجلات تنشر القصص الأجنبية .

ومن نتائج هذا المنطلق الانطباعي في اختيار النصوص المترجمة ، أن عدداً كبيراً من المترجمين يهملون الإشارة إلى اللغة التي ترجموا عنها ، ولا يذكرون المصدر الذي وفّر لهم النّص الأصلي ، وكذلك عدم التّعريف بكاتب القصة أو تحديد موقعه ضمن الحركة القصصيّة أو الجيل أو المرحلة التي ينتمي إليها .

ولكن هناك عدد من القصص المترجمة عمد مترجموها إلى التّعريف بكتّابها كما فعل (أحمد عابدين) في تعريفه المختصر بالكاتب الإنجليزي (هكتور مونرو) عندما ترجم قصته «النافذة المفتوحة»[٢٥] ، وكذلك في القصص التي ترجمها (عيسى الناعوري) عن الإيطالية ، إذ حرص على التعريف بكتّابها وببعض إنتاجهم البارز . والناعوري واحد من الرواد الذين عنوا بأكثر من مجال وله دور كبير في التعريف بنماذج واسعة من الأدب الإيطالي في مجلة (القلم الجديد) التي أصدرها عام ١٩٥٢ وفي دوريات أخرى .

أما تحديد المصدر فقلّما يعمد المترجمون إليه ، ومن القليل ما فعله (عصام سخنيني) عندما ترجم قصة «حقل الرز» (لبيرل بك)، وذكر في الهامش أنها من المجموعة الحديثة (Escape Mednight)[٢٦] ، وكذلك ما فعله (نمر سرحان) في ترجمته لقصة «السيرك» (لوليم ساروريان) ، وذكر في الهامش اسم المجموعة التي اختار منها القصة وهي مجموعة (ساروريان) المعنونة بـ (My Name Is Aram)[٢٧] .

ويبدو أن (نمر سرحان) كان أكثر المترجمين حرصاً على ذكر مصادره والتعريف بمن يترجم لهم ، ففي ترجمته لقصة «عند منتصف الليل» للقاصة الأمريكية (بيرل بك) التي ترجمت لها أربع قصص في المجلة ، يقول : «أخذت هذه القصة من مجموعة «هرب عند منتصف الليل وقصص أخرى» للكاتبة المشهور الحائزة على جائزتي (نوبل وبوليتزر) ، الأديبة (بيرل بك) وقد نشرت المجموعة دار كتب (دراجون فلاي) في هونج كونج في أيلول سنة (١٩٦٢) »[٢٨] .

وإذا كنا نلاحظ أن المترجم حرص على التعريف بالكاتبة ، وذكر مصدر القصة فإن هذه الملاحظة تنسحب على بعض القصص المترجمة عن الإنجليزية ، ولكن مسألة التعريف تنحسر في حالة الترجمة عن لغات غير الإنجليزية ، كالفرنسيّة والروسيّة ، أو غيرهما .

فلا نعرف مثلاً إذا كانت قصة (تشيكوف) «الدرس القاسي»[٢٩] قد ترجمت عن الروسية ، أم عبر وسيط هو اللغة الانجليزية أو غيرها ، وكذلك قصة (بوشكين) المعنونة بـ «صانع التوابيت»[٣٠] وذلك لعدم تعريف المترجم بالكاتب أو ذكر اللغة التي ترجم عنها .

يتضمن الأمر إيهاماً ما ، وهو إيهام مسوّغ ، عبر التهرب من سؤال ضخم : ما الذي يتبقّى من قصة قطعت أكثر من رحلة نحو لغات مختلفة ، ماذا يبقى من تأثيراتها وظلالها الأسلوبيّة؟؟

وإذا كانت الترجمة توصف بأنها خائنة مهما تكن دقتها فيما يتعلق بالنصوص الإبداعية ، فإن خيانتها تزداد وضوحاً عندما تنقل إلى لغات متعددة دون الرجوع إلى الأصل ، بل إلى وسيط جديد غير اللغة التي كتبت فيها .

ليس المهم إذن التخلّص من خيانة الترجمة ، فهي متحقّقة في كل ترجمة لنص إبداعي ، ولكن التقليل من درجة تلك الخيانة ممكن ، ولعل محاولة الإيهام التي أشرنا إليها تقع ضمن هذا المجال ، لكي لا يحس القارئ بفداحة الخيانة ، إذا ما عرف أنها قطعت أكثر من رحلة بين لغات متعددة . .

الصحافة : دورها الأدبي ومسيرتها القصصية

مدخل

منذ قدّم (جوتنبرغ) الألماني، خدمته الهائلة للإنسانية، باختراعه المطبعة في حدود منتصف القرن الخامس عشر، وعالم الطباعة وما يتصل به من تقنيات وثمار يتطور ويتقدّم إلى خطوات جديدة، تتساوق مع تقدّم العالم المعاصر، وتُسهم فيه وترصد ملامح تطوّره وتبدّله.

لقد أثمر هذا الاختراع وسيلةً ثقافيةً مهمة، تتمثّل في الصحافة، وما أدّته من دور كبير في النهضة الأوروبية، وفي نهضة العالم العربي عندما انتقلت إليه، فأفاد منها، وأسبغ عليها من ملامحه وسماته حتى صارت غير بادية الغرابة عنه، وكأنما وُلدت في تربته، ووجدت في ظل مناخه الشرقي منذ البداية.

تطوّرت الصحافة شكلاً ومضموناً وتقنية، واستوعبت تطور المعرفة الإنسانية، وتعدّد مجالاتها ومستوياتها، وتشكُّل أنواع وأجناس معرفية متنوعة، واتجهت الصحافة إلى التخصص أو الجمع بين أجناس متقاربة تقع في دائرة معرفية واحدة.

في مجال العلوم الإنسانية وفروعها، أصبح علينا أن نميز بين مجلة تُعنى بالأدب، وأخرى بعلم النفس وثالثة بالفلسفة، وأصبح علينا أن نميّز بين مجلة متخصصة في اللغة، ومجلة تصبّ اهتمامها على الشعر وقضاياه، وأخرى تُعنى بالقصة وهكذا . . .

إن هذا التوجه إلى التخصص، وتركيز الضوء على مساحة محدودة من المعارف الإنسانية يدلّ على تطور الصحافة، ومواكبتها للتقدّم في مجال المعرفة، ومن جانب آخر يدلّ على سمة من سمات عالمنا المعاصر وما يمتاز به من سعي للتنظيم والتنضيد والميل إلى التخصص في كل ما يتعلّق بالإنسان، وكأنما هو نتيجة طبيعية للثورة التكنولوجية التي أبرزت دور العلم والعناية بالتفاصيل والجزئيات.

قامت محاولات كثيرة للتمييز بين المجلة الأدبية والمجلة الثقافية ومفهوم الصحافة الأدبية، وهي تسميات تشترك في بعض جوانب اهتماماتها، ولكنها تختلف في نسبة التركيز على مجال معيّن.

وسعى الدكتور (علي شلش) في كتابه الموسوم بـ(المجلات الأدبية في مصر ودورها الأدبي) إلى التفريق بين المجلة الثقافية (كالهلال) والمجلة الأدبية (كالرسالة) فأخرج المجلات الثقافية من مجال بحثه لكونها غير أدبية، بالرغم من احتوائها على مواد كثيرة تنتسب للأدب، واستخلص الدكتور (علي شلش) تعريفاً شاملاً للمجلة الأدبية من مُجمل الآراء التي عرضها حول هذا الموضوع، وخلص إلى أن «المجلة الأدبية مطبوعة دورية تكرّس صفحاتها للأدب أساساً وترتبط بعصرها العام وجمهورها الخاص، تصدر عن تصوّر معيّن لوظيفة معيّنة في مجال الأدب»[٣١].

ولكننا في حمّى التخصيص وتحديد المفاهيم، لا ينبغي أن نتغاضى عن دور المجلات الثقافية والصحف السيّارة بما فيها من صفحات أدبية، وما تقدّمه من زاد يومي أو أسبوعي أو شهري للقارئ، ربما يفوق ما تقدّمه الكتب، لسعة انتشارها وشيوعها، مما يجعلها الأكثر اتصالاً بالناس، والأكثر حضوراً بين عدد كبير من القرّاء المتابعين للأدب.

أما مفهوم الصحافة الأدبية، فقد استعمله الدكتور (شكري فيصل) في دراسته (الصحافة الأدبية: وجهة جديدة في دراسة الأدب المعاصر) دون أن يميّز بين مجلة أدبية ومجلة ثقافية، ليشمل هذا المفهوم أي اهتمام بالأدب من قبل المطبوعات والدوريات والصحف، و أميل إلى استعمال هذا المفهوم؛ فما المجلّة الأدبية إلاّ فرع من الصحافة الأدبية، وليست جنساً أو نوعاً منفصلاً، وكذا المجلة الثقافية التي توزّع اهتماماتها على عدد من الفروع وتركّز على الأدب وقضاياه من ضمن ما تركّز عليه.

ليس من العسير أن نتبيّن أهمية الصحافة الأدبية ودراستها بوصفها فرعاً من دراسة الأدب، ويكفي أن نتذكّر أن الأعمال الأدبية الحديثة وما تثيره من نقاش، تجد مكانها وحضورها في أحضان هذه الصحافة، قبل أن تتبلور وتستقر في الكتب، ولعل جزءاً كبيراً مما ينشر في هذه الصحافة، يظل حبيساً في صفحاتها، بالرغم من أهميته، ولا يجد الفرصة ليظهر في كتب مستقلّة يتناولها الدارسون، وما لم تُدرس الصحافة الأدبية، فإن هذا الجزء سيظل مغموراً، ومستثنى من أخذ موقعه في إطار عصره، أو حركته الأدبية التي ينتمي إليها.

وإذا أردنا أن نتعرّف على ملامح الحركة الأدبية في مرحلة معينة، فلا بد من الرجوع إلى

الصحافة الأدبية، أي إلى المهد الذي نشأت فيه تلك الحركة، ذلك «أن القدر الأكبر من ثروتنا الأدبية إنما نشأ في هذه الصحافة الأدبية وعرف وجوده على صفحاتها، إنها هي التي أعانت على ظهوره، وشجّعت على نموّه، ووهبته القدرة على التأثير، بل لعلّها هي التي كوّنته وأعطته بعض صوره وملامحه»(٣٢).

والمجلات الأدبية ـ كما يقول الباحث الإنجليزي (م. برادبري) ـ تتيح فرصاً ممتازة لدراسة أدب عصرها وأفكاره وأمزجته وأساليبه ونظرياته، مما يشكّل نمطاً لدراسة العصر ونموّه ونضوجه بل وانحلاله(٣٣).

ليست المجلة الأدبية منبراً أو مساحة تتيح للنص أو للمادة الأدبية أن تصل إلى القارئ، ليست وسيلة اتصال، أو بريداً بين الكاتب وجمهوره بل هي أعمق من ذلك ـ وإن كانت تقوم بدور التوصيل ـ «إنها محرّك قوي للأفكار والتيارات»(٣٤) وهي «بمثابة الأرض التي تنبت فيها الأزهار الأدبية، في أعماق تربتها تبدأ هذه الأزهار حياتها، ومن هذه الأعماق تستمدّ غذاءها. ونحن لا نملك أن ندرس الأثر الأدبي مجرّداً عن هذه البيئة المادية والمعنوية التي ظهر فيها»(٣٥).

المجلة الأدبية مدرسة تتعدّد فيها الآراء، تتحاور وتصطرع وتسعى إلى كينونة معيّنة، لا تصل إليها، إلاّ وتكون قضايا جديدة قد بدأت بالتشكّل والتنوّع، لتظلّ هذه القضايا تتوالد ما استمرت المجلة الأدبية محافظة على منهجها وطريقها.

الصحافة الأدبية في فلسطين والأردن

«ظهرت الصحافة في فلسطين متأخرة بعض الشيء عن البلدان العربية المجاورة، غير أنها أفادت من نضج هذه الوسيلة، حيث أتيح لها أن تتناولها أداة منتجة من أدوات الثقافة»(٣٦).

أما في شرقي الأردن فقد تأخر ظهور الصحافة حتى تأسيس الإمارة، «ولم تعرف عمّان وسائر البلاد الأردنية أي نشاط صحافي بارز على عهد العثمانيين أو خلال الفترة التي سبقت إمارة شرقي الأردن»(٣٧). وهذا يعني أنها صحافة حديثة العهد، بالنظر إلى ظهور الصحافة في البلدان العربية المجاورة.

عُنيت الصحافة الفلسطينية ـ الأردنية منذ بداية عهدها بالأدب وفنونه وقضاياه، ووجد الأدباء فرصة أفضل للتواصل مع القرّاء، فنمت بعض الفنون الأدبية وترعرعت في هذه

الصحافة، عبر ما أحدثته من حركة ونشاط أدبي متواصل، أسهم في تأسيس البدايات وتشكيل لبناتها، ووجدت من يستكمل بناءها من أفواج المبدعين في العقود التالية.

النفائس والفجر والأسبوعي

في مرحلة البدايات الرائدة تبرز مجلة (النفائس) لصاحبها (خليل بيدس)، الذي أسّسها في حيفا سنة ١٩٠٨، وبعد عامين نقلها إلى القدس، واستمرت في الصدور إلى أواخر عام ١٩١٤، ثم احتجبت بسبب ظروف الحرب العالمية الأولى، واستأنفت صدورها في شهر تموز سنة ١٩١٩ واستمرت إلى أواخر سنة ١٩٢٣، ثم احتجبت نهائياً(٣٨).

اهتمت هذه المجلة بالأدب وبعض مسائل الثقافة، وأولت القصة عناية خاصة، فنشرت القصص والروايات المعرّبة والموضوعة بقلم (خليل بيدس) وغيره ممن التفّوا حول (النفائس)، حتى عدّ الدارسون (خليل بيدس) رائداً للقصة في فلسطين والأردن(٣٩)، بما تركه من آثار نشرها في (النفائس) وجمع بعضها في مجموعته (مسارح الأذهان) التي نشرها له (الياس انطون الياس) بمصر سنة ١٩٢٤.

وقد التف حول الأستاذ (خليل بيدس)، جماعة من الكتّاب آمنوا بمدرسته القصصية، فترجموا ووضعوا القصص أمثال: أنطون بلان، جبران مطر، السيدة كلثوم عوده، فارس مدوّر، ابراهيم حنا وغيرهم(٤٠).

إن اهتمام (النفائس) بالقصص كان أوضح جوانب هذه المجلة، فحين أصدر بيدس مجلة (النفائس) في سنة ١٩٠٨م خصّص فيها للأقاصيص وللقصص الطويلة المسلسلة مجالاً فسيحاً، بل إن هذه القصص كانت الأصل في مجلته، وما عداها لم يكن في أكثره إلا نوادر وأبياتاً من الشعر، وأخباراً أدبيةً لملء الفراغ بين القصص(٤١).

بعد مجلة (النفائس)، نعثر على إشارات لمجلة أسبوعية، هي مجلة (الفجر الأسبوعية) التي أصدرها الأستاذ (محمود سيف الدين الإيراني)، صاحب الأثر البارز في تطوّر القصة القصيرة في فلسطين والأردن، وأبرز أعلامها في القرن العشرين.

«ففي سنة (١٩٣٥) دفعه طموحه الأدبي إلى إصدار مجلة (الفجر الأسبوعية)، وشاركه فيها الأستاذ (عارف العزوني)، وصدر منها خمسون عدداً، وهي أرقى المجلات الأدبية التي صدرت في فلسطين في عهد الانتداب»(٤٢).

وإلى جانب هاتين المجلتين أسهمت الصحف التي صدرت في هذه المرحلة في العناية بالأدب وبالقصة، وهي صحف كثيرة صدرت في مختلف مدن فلسطين، وكثير منها لم يدم طويلاً، لكنها بمجملها أدّت دوراً واضحاً في هذا المجال.

أما في شرقيّ الأردن، فقد بدأ نمو الصحافة مع بداية عهد الإمارة، ومنذ ظهورها اعتنت بالأدب وأفسحت له مجالاً واسعاً، وساعد على ذلك اهتمام (الملك عبد الله بن الحسين) بالأدب والأدباء ومجالسه الأدبية المشهورة، «وكان له أكبر الأثر في رعاية الصحافة في شرقي الأردن وانتشارها، لرعايته الخاصة والمميّزة للصحافة والصحفيين، بالإضافة إلى إسهاماته العديدة في الكثير من الصحف المحلية»(٤٣).

وصل عدد الصحف في شرقيّ الأردن بين عامي (١٩٢٣ ـ ١٩٤٩) إلى اثنتين وأربعين صحيفة ومجلة بين أهلية ورسمية ومدرسية وحزبية (٤٤)، ولكن النسبة العظمى من هذه الصحف كانت تختفي بعد إصدار أعداد قليلة.

ولعلّ أول مجلة صدرت هي (الحمامة) التي أصدرها الدكتور (محمد صبحي أبو غنيمة) وكانت مجلة (علمية أدبية فنيّة) أصدرها صاحبها في ألمانيا في كانون الأول عام ١٩٢٣ أثناء دراسته الطب في جامعة برلين.

ومن الصحف والمجلات التي عُنيت بالمادة الأدبية، مجلة (الحكمة)، وجريدة (الجزيرة)، ومجلة (فتاة الغد)، ومجلة (الرائد) وغيرها.

وقد رصد الباحث (أسامة يوسف شهاب) تسعاً وأربعين قصة منشورة في جريدة (الجزيرة) لسبعة وثلاثين كاتباً بين عامي (١٩٣٩ ـ ١٩٥٤)(٤٥).

وذكر الدكتور (عبد الرحمن ياغي) أن في مجلة (الرائد) عام ١٩٤٥، وعام ١٩٤٦، وعام ١٩٤٧ ما يزيد على عشر قصص(٤٦).

أما عقد الخمسينات فهو عقد الصحافة الحديثة في الأردن، وقد صدر أثناء هذا العقد خمس عشرة جريدة وإحدى وعشرون مجلة، وشهدت البلاد نهضة صحافية متطورة، وخطت الصحافة الأردنية من جرّاء هذه الظروف المحيطة، وهذا التفاعل بين أبناء الأردن وفلسطين خطوات واسعة، وشهد الأردن صحفاً كبيرة الحجم، متنوعة المواضيع والاتجاهات، لا تقل في مستواها الفني والمهني عن صحافة البلاد العربية الأخرى، كما أنها أخذت تعالج جميع مشاكل البلاد بانطلاق وأسلوب جديد، كما ازداد توزيعها واتسع

انتشارها، وقوي نفوذها وتنوّعت أبوابها[٤٧].

خصصت الصحف والمجلات مساحات صغيرة للنتاج الأدبي، وكان يشغلها في الغالب الأدباء المعروفون آنذاك، ولعل هذا ما يفسّر عدم تمكّن تلك الصحف والمجلات من إبراز أسماء جديدة في الميدان الأدبي، حتى ظهور مجلة (الأفق الجديد) في بداية الستينات. وعلى سبيل المثال كانت صحف (الأردن) و(الدفاع) و (فلسطين) و (المنار) تولي اهتماماً متواضعاً بالإبداعات الأدبية، وكان الكتّاب المعروفون في ذلك الوقت هم الذين يحتلون المساحة الصغيرة التي تخصص لشيء من النتاج الأدبي[٤٨].

أما جريدة (الصريح) التي كانت تصدر مرة في الأسبوع ويرأس تحريرها (هاشم السبع) فقد أعطت عناية هامشية للأدب، وكذلك الحال في مجلة (الهدف) الأسبوعية، أما مجلة (حول العالم) التي أصدرها (صبحي زيد الكيلاني) فهي من أقل المجلات اهتماماً بالأدب، بل إن بعض المجلات التي كانت تُصدرها مدارس خاصة تعتبر أكثر انفتاحاً على النتاج الأدبي مثل مجلة (المنهل) التي أصدرتها (الكلية العلمية الإسلامية)[٤٩].

جريدة فلسطين

أما جريدة (فلسطين) التي عاشت زمناً طويلاً، فقد أصدرها عام ١٩١١ (عيسى داود العيسى ويوسف العيسى) في يافا، وظلّت تغالب آفة التوقّف والاحتجاب، فتعود للظهور بعد كل توقّف، وانتقلت إلى عمّان في شباط عام ١٩٤٩ بعد توقّف قصير بسبب أحداث النكبة، ثم انتقلت إلى القدس في العام نفسه، وظلّت تصدر حتى عام ١٩٦٧ [٥٠]، لتكون أطول صحف الأردن وفلسطين عمراً من ناحية المحافظة على الصدور.

إن حجم المادة الأدبية وخصبها في هذه الصحيفة مكّن الدكتور (قسطنطين شوملي) من تقديم دراسة مطوّلة في حياة النقد الأدبي الحديث في فلسطين من خلال الجريدة في كتاب حمل عنوان (الاتجاهات الأدبية والنقدية في فلسطين).

وقد قامت الجريدة عام ١٩٥٣ بتخصيص ملحق أدبي يمتد أحياناً على صفحتين كاملتين، وتولّى (كمال ناصر) مهمّة تحرير هذا الملحق، وظهرت عام ١٩٥٥ زاوية نقدية بعنوان (حديث الأدب) بتوقيع (كمال) كما احتوى الملحق على زاوية مخصصة للشعر بعنوان (روضة الشعر) وزاوية مخصصة للقصة، تحمل عنوان (قصة الصفحة).

ومن المناقشات المهمة في هذه المرحلة ما دار حول (رابطة القلم الحر) وهي أول محاولة لتأسيس رابطة أدبية في الأردن في حدود ما أعلم، وقد فتحت جريدة (فلسطين) صفحاتها لأعضاء الرابطة، وساعدتهم في إقامة رابطتهم التي عقدوا الاجتماعات التمهيدية لتدارس دستورها في مكاتب الجريدة.

وقد ضمّت هذه للرابطة مجموعة من الأدباء أمثال (عقلة حداد، ونافع ابراهيم سعيد، وشفيق بلعاوي، وراضي صدّوق، وسهام منّاع، وسميرة قسيم محمد، وتوفيق عيسى صرداوي، وزهير محسن، وطاهر مصطفى حكمت).

أما مصير (رابطة القلم الحر) فيرويه (كمال ناصر) المحرر الأدبي لجريدة (فلسطين) إذ عندما تقدّم أعضاؤها بطلبهم إلى محافظ العاصمة تلقّوا رداً مختصراً يمنع تأسيس الرابطة دون إبداء الأسباب[٥١].

صوت الجيل

«ويبدو أن مجلة (صوت الجيل) التي كانت تصدر عن مدرسة إربد الثانوية منذ عام ١٩٤٩، وحتى عام ١٩٥٣، قد احتلّت من بين هذه الدوريات موقعاً محترماً في الحياة الأدبية والثقافية في تلكم الأعوام، وهي مجلة شهرية كانت تُطبع في دمشق، ويشرف على تحريرها معلّمون كانوا طلائع، وبعضهم إلى اليوم ما زالوا أعلاماً، وما زالت إبداعاتهم تقف في مقدّمة الإبداع الأردني عامة»[٥٢].

استطاعت هذه المجلة أن تستقطب في صفحاتها عدداً كبيراً من أهل القلم والفكر في الأردن، وبعض الأقطار العربية، ومن كتّابها وشعرائها السادة: (سيف الدين الكيلاني، محمود سيف الدين الإيراني، واصف الصليبي، الدكتور محمد توفيق الحناوي، جميل الذياب)، وكانت تُعيد نشر بعض قصائد (عرار) الذي توفي عام ١٩٤٩، كما نشرت لفردوس زعيتر ومحمود المطلق[٥٣].

كما ضمّت كتابات (لأديب عباسي، وسعد جمعة، وعبد الحليم عباس، والدكتور منيف الرزاز، وحسني فريز، وعيسى الناعوري، والشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود، وروكس العزيزي، وأسد محمد قاسم، والشيخ نديم الملاح، وعبد العزيز الخياط، ومحمد الجندي، والدكتور نبيه ارشيدات، وداود غنيم، وعمر فائق الشلبي، ومن الطلبة آنذاك عبد الرحمن منيف، الروائي المعروف اليوم، ونايف أبو عبيد، وعبد الله منصور، وعقلة حداد)[٥٤].

مجلة القلم الجديد

وقريباً من جرح النكبة، نظفر بمجلة (القلم الجديد) لصاحبها ومحرّرها المسؤول الأستاذ (عيسى الناعوري)، وقد صدر العدد الأول منها في ٣٠ أيلول سنة ١٩٥٢ وواصلت صدورها حتى العدد الثاني عشر الذي صدر في آب ١٩٥٣، ثم احتجبت نهائياً.

وفي العدد الأول منها نجد عبارة (مجلة أسبوعية تصدر مرة في الشهر مؤقتاً) ولكنها ظلّت تصدر شهرية حتى احتجابها، كذلك نجد تحت العنوان عبارة (رسالة الأدب: حق، حرية، حب) وقد صُمم العنوان بحيث يظهر معه شعار المجلة على هيئة دواة وشعلة وريشة للكتابة تتوسط العنوان.

حدّد (عيسى الناعوري) أهداف مجلته في افتتاحية العدد الأول، وهي أهداف أدبية وثقافية دون أية إشارة للنكبة أو للأحداث الخطيرة في تلك المرحلة، «ويبدو من خلال الاطلاع على أعداد هذه المجلة أنها كانت ذات اهتمام أدبي صرف، وأنها كانت تفصل فصلاً تعسّفياً بين الأدب والسياسة، وتأخذ بمنظور رئيس تحريرها الذي يرى أن الالتزام يحدّ من طاقات الكاتب وإبداعه، وأن للسياسة أهلها، كما أن للأدب أهله»(٥٥).

سعى (الناعوري) لاستقطاب الأقلام المحلية، وإخراجها من مكامنها لتنتج وتعمل على خلق نهضة أدبية محلية ناجحة، فكتب في المجلة (محمود سيف الدين الإيراني، أمين فارس ملحس، سليمان الموسى، محمد أديب العامري، يعقوب العودات، عبد الحليم عباس، فدوى طوقان، محمد سليم الرشدان، إحسان عباس، شجاع الأسد، نجاتي صدقي، محمود الحوت، كامل السوافيري، ناصر الدين الأسد) وغيرهم.

ومن الأقلام العربية من خارج الضفتين كتب فيها (يوسف الشاروني، محمد الفيتوري، كامل أمين، كاظم جواد، عبد الملك نوري، عبد الوهاب البياتي، نازك الملائكة، محمد العامر الرميح، حسن القرشي، بدر الدين حامد، أحمد زكي أبو شادي) وغيرهم.

ومن أدباء المهجر: (الياس فرحات، الشاعر القروي، جورج كعدي، نظير زيتون، جورج صيدح.. وغيرهم). كما نشر لبعض المستشرقين مثل المستشرق الإسباني (أميليو جارسيا غومتس).

وقد عنيت هذه المجلة الرائدة بشتى جوانب الثقافة، فنشرت النصوص الإبداعية، والترجمات والمقالات والدراسات النقدية والفكرية، وقد صدر منها ثلاثة أعداد ممتازة، وهي

العدد الخامس عن الأدب في ضفتي الأردن في مائة صفحة، وقد اشترك في الكتابة فيه اثنان وخمسون كاتباً وشاعراً وقاصاً من أبناء ضفتي الأردن، والعدد الحادي عشر عن ليبيا وكل كتّابه من الليبيين، والعدد الثاني عشر عن الأدب المهجري وأغلب كتّابه من المهجريّين في اثنين وسبعين صفحة(٥٦).

والجدير بالذكر أن أنصار هذه المجلة وأصدقاءها الذين دعموها بكل إخلاص، وكان لهم فضل كبير في انتشارها الواسع كانوا نخبة من كبار الأدباء المعروفين، ففي مصر (ناصر الدين الأسد)، ثم انضم إليه (كامل السّوافيري)، وفي السودان (إحسان عباس)، وفي العراق (عبد الوهاب البياتي، وكاظم جواد)، وكان يشترك معهما عددٌ آخر من الأدباء بينهم (عبد الملك نوري)، وفي المملكة العربية السعودية الشاعر (محمد العامر الرميح)، وفي المغرب (محمد الصبّاغ)، وكان هؤلاء يكتبون في أغلب أعدادها، ويستكتبون لها أدباء البلاد التي يقيمون فيها ويهتمون بتوزيعها وجمع الاشتراكات لها، وفي الأردن كان لها أنصار وأصدقاء عديدون يهتمون بها، ويعتبرون أنفسهم أصحابها، وفي هذا كلّه سرّ انتشارها الواسع، وشهرتها البعيدة السريعة(٥٧).

أما عن توقّفها فيذكر صاحبها «أنها ماتت بفضل قانون المطبوعات الأردني أولاً، فقد جاء في أعقاب العام الأول لصدورها، ليضع حداً لحياتها»(٥٨)، ثم قيام الثورات في العديد من البلدان العربية مما مزّق العلاقات العربية، وأقام الحواجز المنيعة بين كل بلد والبلد الآخر، فلم يعد من الممكن أن تصل المجلة إلى حيث كانت تصل في عامها الأول(٥٩).

ويذكر الدكتور (سمير قطامي) سبباً آخر وهو الظروف المادية الصعبة التي كانت تواجه المجلة، وتحول دون استمرارها(٦٠). ولكن الناعوري لم يتعرّض لهذا السبب، بل ذهب إلى أنها «كان يمكن أن تعيش طويلاً بالدعم الواسع الذي لقيته»(٦١).

إن هذه الصورة بمجملها لا تترك مجالاً للشك في ارتباط الأدب الحديث في فلسطين والأردن بالصحافة، وتطوره في ظلها، ولعل الأمر يكون أوضح في حالة القصة القصيرة، التي انسجمت مع الصحافة، وأفادت منها في لغتها ومضامينها وأساليبها.

ويقول الأستاذ (عيسى الناعوري) «إن هناك كثيراً من الكتاب والشعراء في ضفتي الأردن نالوا شهرة غير قليلة دون أن يكون لأي منهم كتاب مطبوع بعد، وقد قامت شهرتهم على صلتهم المستمرة بالقراء عن طريق الصحافة»(٦٢).

مجلة الأفق الجديد

بدأت الأفق الجديد مسيرتها في ٣٠ أيلول ١٩٦١ ، حيث صدر العدد الأول منها في (القدس) لتكون مجلة (الأدب والثقافة والفكر) كما هو مثبت على غلافها ، وعلى الصفحة الأولى من العدد الأول وسائر أعدادها التالية ، وهو شعار يعبّر عن مجالات اهتمام المجلة ، وكذلك عن رؤية أصحابها لوظيفة مجلتهم والدور الذي يفترض أن تقوم به .

وفي رأس الصفحة الأولى من العدد الأول نقرأ عبارة (تصدر مرتين في الشهر مؤقتاً) وقد ظلّت تصدر على هذا النحو طوال سنتها الأولى ، فصدر منها أربعة وعشرون عدداً قبل أن تتحوّل للصدور الشهري ابتداءً من السنة الثانية وحتى احتجابها .

تولّى تحريرها في السنة الأولى (جمعة حمّاد ـ المحرر المسؤول) ، و (أمين شنّار ـ مدير التحرير) وظلّت تصدر باسميهما حتى العدد الرابع عشر من السنة الأولى ، حيث أصبحت تصدر باسم (أمين شنّار) بصفته مديراً للتحرير ، حتى العدد العشرين إذ تحوّلت صفته إلى (رئيس التحرير المسؤول) .

أما الجهة التي أصدرتها فهي مؤسسة (المنار) التي كانت تُصدر جريدة (المنار) في القدس لأصحابها (جمعة حمّاد ومحمود الشريف وكامل الشريف) ، ويحدّثنا (جمعة حماد) بأن «فكرة (الأفق الجديد) جاءت بمبررات إبداعية تعود إلى كثرة ما كان يصل من مقالات أدبية ونصوص إبداعية إلى جريدة (المنار) ، وقد أحسسنا أن هذه المقالات والنصوص تشكّل بنفسها مجلة أدبية ، ولا تستوعبها جريدة (المنار) بصفتها الصحفية ، ومن هنا ولدت (الأفق الجديد) لتحمل هذا العبء ولتوفّر الفرصة أمام المبدعين الذين لديهم فيض من الإبداع وزيادة في الإنتاج الأدبي» .

لقد صدرت (الأفق الجديد) ـ كما يقول جمعة حمّاد ـ في مرحلة «يقظة ووعي ، بعد أن استعاد الناس إحساسهم بما حدث» وينعكس هذا الوعي على مجمل ما قدّمته المجلة ، وإيمانها بضرورة التغيير والعناية بالجديد والسعي لتجاوز صيغة البكاء والتحسّر والتفجّع إلى ما هو أعمق منها في التعبير الإنساني .

وفي افتتاحية العدد الأول نلمس هذا الوعي واليقظة ، (فالأفق الجديد) «ولدت حيث يترامى أفق النكبة أمام أعيننا ، وتقوم دولة العدوان رمزاً صارخاً لما تعانيه أمتنا من أسباب الضعف والانخذال ، وتبدو الحاجة شديدة لنهضة أدبية ترسّخ أهوال الكارثة ، وتُبقي ملامحها حيّةً بارزةً من فوق السنين ، وترسم طريق الخلاص أمام هذا الجيل والأجيال المقبلة ،

أدب يعيش النكبة بكل انفعالاتها وصورها، وينقلها مرعدةً مزمجرةً إلى الأمة العربية والإسلامية عساها تفيق من الغاشية وتندفع لأداء الواجب المقدّس».

لقد أريد لهذه المجلة أن تتحمّل عبء مواجهة التيارات الفكرية الوافدة، وعدم الاستكانة لها، وفي الوقت نفسه الإفادة منها بالقدر الذي تسمح به «شراكة الثقافة بين الشعوب ولكن شتّان بين تعاون إنساني يقوم على التكافؤ وتبادل المنفعة، وبين تبعية وانقياد يقسم الناس إلى سادة وعبيد» كما ورد في افتتاحية العدد الأول.

ويُشير (أمين شنّار) في زاوية (عزيزي القارئ) من العدد الأول(ص ٤٩) إلى أمر مهم شكّل أحد الخطوط الأساسية التي ميّزت (الأفق الجديد) وهو فتح المجال أمام مختلف الاتجاهات والمدارس لتكون المجلة ميداناً لصراع هادف بنّاء، فغاية المجلة ليست فردية «ولن يُجدي في الوصول إليها جهد فردي مهما توفّر له من القدرة والطاقة والجلد. . . الغاية طموح كبير لا بد من تضافر القوى لبلوغه ونيله».

يقول (جمعة حمّاد) «لقد نمت (الأفق الجديد) في أحضان مؤسسة (المنار) وفي ظلالها، لقد وُلدت المجلة كبيرة. . . وبلغت الرشد مبكّراً»، [٦٣] وهذا ما أهّلها لأن تثري الحركة الأدبية في سنوات معدودة، وجعلها تقدّم جيلاً جديداً من القصّاصين والشعراء الذين استطاعوا أن ينهضوا بالأدب وأن يسمعوا صوتهم للآخرين»[٦٤].

كانت الواقعية هي المناخ الجديد الذي أحاط بمرحلة (الأفق الجديد) ولذلك «أبرزت المجلة الأدب الواقعي في مقابل الأدب الذي قيل في المناطق التي احتلت عام ١٩٤٨، وكان أدباً متفجعاً حزيناً، يتحدّث عن التراب والبرتقال الحزين وعن الفردوس المفقود»[٦٥].

«وحين صدرت (الأفق الجديد) لم يكن ثمة أسماء أدباء سوى بعض المخضرمين أمثال: (أمين شنار وعبد الرحيم عمر وأمين ملحس وخالد الساكت) ولكن الأفق أخرجت لنا جيلاً بأكمله من الأسماء الجديدة»[٦٦].

ويؤكد (عيسى الناعوري) أن المجلة استطاعت «أن تقطع شوطاً بعيداً في سدّ الفراغ في الحياة الأدبية في الأردن، وأن تجمع حولها عدداً كبيراً من الأقلام القديرة، ولا سيما في البداية، ومن الأقلام الناشئة المنتجة، كما استطاعت أن تضمّ أقلاماً من الأقطار العربية، وأن تصل إلى بعض هذه الأقطار، وتنقل إليها إنتاج العديد من الأقلام الأردنية»[٦٧].

لقد قامت (الأفق الجديد) بدور بارز ومهم عندما جاءت في مرحلة كانت الساحة الثقافية

في أمسّ الحاجة لمجلة ثقافية أدبية تنفتح على مختلف التجارب والاتجاهات، وتتيح للجيل الجديد الذي بدأ بروزه آنذاك أن يأخذ فرصته ويجد من يُعنى به، «ولو لم تصدر (الأفق الجديد) لما استطاعت الصحافة وحدها في ذلك الوقت فعل شيء يُذكر من أجل هذا الجيل»(٦٨).

كان (لأمين شنار) دور كبير في نجاح هذه المجلة فقد كان إنساناً مبدعاً ومنفتحاً، «ولعل تفتّحه على كل أنماط الفكر الإنساني في أوائل الستينات، هو الذي جعله منفتحاً لكتّاب (الأفق الجديد) وجعل الفرصة متاحة لظهور كل الاتجاهات على صفحات هذه المجلة»(٦٩).

موضوعات (الأفق الجديد)

صدرت (الأفق الجديد) تحت شعار (مجلة الأدب والثقافة والفكر) وقد حرصت على أن يكون هذا العنوان تكثيفاً معبّراً عن محتوى المجلة، وليس لافتةً، لا تتطابق مع الواقع الفعلي، ولذلك سعت إلى تغطية المجالات الثلاثة (الأدب، والثقافة، والفكر) وتوزيع صفحاتها على هذه المجالات.

واعتماداً على (الفهرست التحليلي لمجلة الأفق الجديد) الذي أعدّه الباحث (شكري حجي)، وجدت أنها قد غطّت الجوانب الثلاثة، بالنظر إلى مُجمل ما قدّمته من عطاء في سنوات صدورها، ولكن المادة الأدبية تأخذ النصيب الأكبر دون أن تلغي الاهتمام بالمجال الثقافي والمجال الفكري، ودون أن تقصيهما أو تحتل مساحتيهما.

لا بأس من الإشارة أيضاً أن المجالات الثلاثة التي اهتمت المجلة بإبرازها واحدها مع الآخر، اجتمعت دون أن تتنافر أو تتباعد، فهي تفريعات لمسائل بينها صلات وثيقة ومتداخلة. ويمكن أن أحدّد أهم موضوعات (الأفق الجديد) معتمداً على (الفهرست التحليلي) على النحو التالي:

١ـ الشعر ونقده وترجمته.

٢ـ القصة ونقدها وترجمتها.

٣ـ المقالات والدراسات الأدبية والنقدية.

٤ـ العلوم الإنسانية: الفلسفة والفكر والتربية وعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ والآثار والدراسات الدينية وغيرها.

٥ـ العلوم التطبيقية : (الزراعة ، الصناعة ، الفلك ، العلوم ، الطب) .

٦ـ الفنون : (الفن التشكيلي ، المسرح ، الموسيقى ، السينما) .

٧ـ المقابلات والندوات .

٨ـ رسائل المندوبين والمراسلين (أنشطة ومتابعات ثقافية)

٩ـ اللغة وقضاياها .

١٠ـ افتتاحية المجلة (زاوية ثابتة) .

١١ـ مناقشات وأخبار أدبية وثقافية .

هذه هي أهم المحاور والموضوعات التي عالجتها مجلة (الأفق الجديد) ونلاحظ أنها متنوعة ومتعددة ، مما يدل على حرص (الأفق) على أداء رسالة كبيرة في أكثر من مستوى واتجاه .

كما نلمس الحرص على أن تمارس المجلة دور الصحافة الأدبية ، نتبيّن هذا الجانب عبر الندوات والمقابلات التي سعت المجلة لإعدادها ونشرها ، وعبر رسائل المندوبين الذين انتشروا في عدة بلدان عربية ، وهي رسائل تحمل في المعتاد متابعات ثقافية لأبرز وجوه النشاط الثقافي في تلك البلدان ، كما يُجري هؤلاء المندوبون المقابلات والحوارات مع الأدباء المعروفين .

فمن مصر راسلها (شاكر النابلسي ومحمد عز الدين المناصرة وفخري قعوار) ، . وظلّت رسالة مصر/ القاهرة من الأبواب شبه الثابتة ، ولا يخفى أهمية القاهرة باعتبارها عاصمة ثقافية ، وبؤرة تجمّع مهمٍ وأساسي للفعل الثقافي العربي في النصف الثاني من القرن العشرين .

وراسلها من العراق : (ابراهيم السعيد وماجد السامرائي) ، كما حرص كتّاب (الأفق الجديد) على اقتناص أية فرصّة يسافرون فيها لإجراء مقابلات أو رصد نشاطات تغني مجلتهم ، كما فعل (محمود شقير وخليل السواحري) حينما سافرا إلى دمشق ، و(موسى صرداوي) حين أقام في بيروت .

أي أن مندوبي المجلة ومراسليها كانوا من كتّابها وأصدقائها ، ولم يكونوا يتقاضون مكافآت أو أجوراً على عملهم هذا سوى ما يرونه من نجاح متواصل لأنفسهم ولمجلتهم التي كانت حاضنة ومدرسةً يجتمعون فيها .

أما الناحية الثانية التي نلمسها بوضوح فهي اهتمام (الأفق الجديد) بالفنون والعلوم الجديدة

والحديثة، لتطابق ما بين اسمها الذي يعبّر عن دائرة اهتمامها والمضامين التي تقع بين دفتي العنوان/ الغلاف.

ومن هنا كان اهتمامها بعلم النفس والتربية والاجتماع، وبالفنون الجديدة كالسينما والنشاطات المسرحية والموسيقى، مع التركيز على جوانب التجديد والتطوّر في هذه الفنون والعلوم، والسعي لمواكبة تطورها ومدى حضورها في العالم المعاصر.

الشعر

درجت (الأفق الجديد) على نشر مجموعة من القصائد في كل عدد منذ بداية صدورها، وهي تمثّل في العادة الاتجاهات والتيارات الشعرية المختلفة التي سارت في مجراها القصيدة العربية في تلك المرحلة، مما ينتج صورةً صادقةً لطبيعة المشهد الشعري العربي آنذاك، دون الانحياز لتيار بعينه وإلغاء ما يخالفه.

لكن حين نتفحّص تجربة (الأفق الجديد) في حالة الشعر، نكتشف أن الاتجاه الجديد، أو ما يمكن تسميته بتيار الحداثة، هو الذي يتقدّم على غيره، ليس بانحياز المجلة إليه، ومنعها سواه من التقدّم، بل لأن المرحلة الذهبية للحداثة العربية كانت في الستينات، حيث شهدت تلك المرحلة ولادة الجيل الثاني من الشعراء المجدّدين.

وكذلك فقد امتدت الحداثة إلى الشعر في الأردن وفلسطين في المرحلة نفسها، فشهدت أسماء شعرية أسهمت بقوة في حركة الحداثة المحلية والعربية، مما عوّض عن تواضع دورها في الريادة.

وأمثّل على ذلك بتجارب (عبد الرحيم عمر، وأمين شنّار، وأحمد حسن أبو عرقوب، وراضي صدوق، وفايز صياغ) ثم الأسماء الستينية (عز الدين المناصرة، محمد القيسي، تيسير سبول، عبداللطيف عقل، وليد سيف) وغيرهم.

أما اتجاه القصيدة العمودية، ويمكن أن نسمّيه الاتجاه المحافظ أو التقليدي، فقد مثله شعراء متعدّدون من بينهم (جميل علوش، خالد نصرة، خليل زقطان، عبد الرحمن بارود، رجا سمرين) وغيرهم.

ونتبيّن من حضور هؤلاء الشعراء على صفحات (الأفق الجديد) أن هذه المجلة أتاحت المجال أمام التيارات المختلفة، لتتحاور وتتجاور، دون أن تغمط القصيدةُ الحديثةُ حق القصيدة

المحافظة التي تعتمد الشكل العمودي للقصيدة العربية، ودون أن تسمح للشكل التقليدي أن يهيمن من ناحية ثانية على المساحة المخصصة للشعر.

ومن الشعراء الذين تكرروا على صفحات (الأفق الجديد) بعيداً عن قسمة الاتجاهات والأجيال أذكر (أمين شنار، فايز صيّاغ، عبد الرحيم عمر، حكمت العتيلي، أحمد حسن أبو عرقوب، خالد نصرة، عبد الرحمن بارود، سليم دبابنة، قحطان هلسا، محمد القيسي، عبد الرحمن غنيم، راضي صدوق، جميل علوش، زهير عجيلات، عز الدين المناصرة، خليل زقطان، يوسف العظم، وليد سيف، عبد اللطيف عقل، موسى صرداوي، رجا سمرين، عمر أبو سالم) وغيرهم.

كما نجد قصائد للشاعرات (سرى سبع العيش، رحمة عبد السلام، مي يتيم، هيفاء محمود السقا، أميرة ياسين، هدى يوسف)، ولكنني أظن أنّ بعض هذه الأسماء ليست حقيقية، كما في حالة (القصة القصيرة) التي وجدتُ فيها أسماء نسائية ثم اكتشفت أنها أسماء مستعارة لقصّاصين من كتّاب المجلة، والهدف منها تشجيع المرأة على تجاوز ترددها نحو الكتابة في ظل هيمنة الرجل عليها، وكثرة القيود الاجتماعية آنذاك.

اتصل مع (الأفق الجديد) عدد من الشعراء العرب، ونشروا فيها بعض إنتاجهم ومن هؤلاء: علي الجندي، وفايز خضور، ووليد الأعظمي، وعمر بهاء الدين الأميري (سوريا)، وصلاح عبد الصبور، وكامل أيوب، وعبد المعطي حجازي، ومجاهد عبد المنعم مجاهد، وملك عبد العزيز، ومحمد إبراهيم أبو سنّة (مصر)، وعبد الوهاب البياتي، وعبد القادر الناصري، وخالد الحلّي (العراق)، ومحمد الفيتوري (السودان).

وللتدليل على دور هذه المجلة في إبراز جيل شعري جديد هو جيل (الأفق الجديد) نسترشد بما ذكره الشاعر (عز الدين المناصرة)، من أن (الأفق الجديد) هي الحاضنة لحركة الحداثة الشعرية والقصصية في الضفة الفلسطينية، إضافة لحركة الحداثة الأردنية (فايز صياغ، وتيسير سبول، وسليم دبابنة وغيرهم)، واعتبر (المناصرة) أن جماعة (الأفق الجديد) في مدينة القدس (٦١ ـ٦٧)، هي جماعة شعرية حاولت تدمير ما أطلق عليه (شعر النكبة).

ولكن «هذه الجماعة ظُلمت بسبب هيمنة السياسي على الثقافي فقد اتجه النقد إلى ما سمّي «بشعر المقاومة» الذي لم يكن يعني شعراء (الأفق الجديد) الذين مارسوا وعاشوا الثورة الفلسطينية المعاصرة، وظلّ هذا المصطلح التاريخي يعني أربعة شعراء باعتبارهم «شعراء المقاومة» وهم: (محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد، سالم جبران)[٧٠].

ترجمة الشعر

حرصت المجلة على ترجمة النصوص الشعرية العالمية، لتعريف القرّاء والأدباء بها، وقد أفاد الشعراء وخصوصاً الجيل الجديد آنذاك من هذه الترجمات، فكانت جزءاً من تواصلهم مع الشعر العالمي.

ويقول (عز الدين المناصرة) «كان نموذجي الأعلى في الشعر الإنجليزي هو (ت. س. إليوت)، كنت أحفظ له عدة قصائد طوال بلغتها الإنجليزية، حفظت له مثلاً قصيدة (الأرض الخراب) بلغتها الأصلية، واستعنت بترجمة (طلال حجازي) المنشورة في (الأفق الجديد)، وكنا نعشق (غارثيا لوركا) بترجمة (فايز صياغ) في (الأفق الجديد)» (٧١).

أما الشعراء الذين نُشرت لهم نصوص مترجمة فمنهم (وليم وورد زوورث، ت. س. إليوت، آرثر رامبو، طاغور، وليم بليك، بابلو نيرودا، روبرت فروست، جاك بريفير، غارثيا لوركا) وغيرهم.

وأسهم في ترجمة هذه النصوص ونقلها إلى العربية عدد من الأدباء والمترجمين من مثل (عيسى الناعوري، سليم حنا صويص، إبراهيم العلم، فايز صياغ، حنا سالم خضر، أحمد علاونة، نزيه القسوس، حنا حوشان، نبيل أبو عيطة، وجيه فهمي صلاح، نارت أباظة، يوسف عبد الأحد، عبد الجواد صالح عطا، مهدي علام، ثمر حجاب) وغيرهم.

نقد الشعر

اهتمت (الأفق الجديد) بنقد الشعر، انطلاقاً من اهتمامها بالشعر نفسه، وحضوره الكبير في المجلة، ومن الطبيعي في حالة خصب هذا الإبداع وتنوّعه أن يُثير من حوله حركة نقدية تسعى لتتبّعه وتحليله ومناقشته.

وقد نشرت (الأفق الجديد) أكثر من مائة وخمسين مقالةً ودراسةً حول الشعر القديم والحديث، من امرئ القيس حتى قصيدة النثر.

تميّزت هذه المقالات والدراسات بالتنوّع من جهة، وبالتفاوت في اقترابها أو ابتعادها عن معالم النقد وشروطه من ناحية ثانية، فمن المقالة الصغيرة التي تعلّق على قصيدة أو قصائد نُشرت في المجلة، إلى دراسة عميقة يعتدّ بمصطلحاتها النقدية المعاصرة وبمرجعيتها ومناخها التحليلي النقدي.

نال عدد من الشعراء القدامى اهتماماً واضحاً من نقّاد (الأفق الجديد) من مثل : (المتنبي ، أبو تمام ، ابن الرومي ، ذو الرمة ، أبو فراس الحمداني ، مالك ابن الريب) وكل هؤلاء ممن يُتّفق على تجاربهم وحداثتهم الخاصة في عصورهم ، وينالون قبولاً حتى عند شعراء الحداثة ومنظّريها .

أما الشعر الحديث وقضية التجديد فقد نالا حظاً كبيراً من النقاش والتحليل والدرس ، كالمقالات والدراسات التي نُشرت حول (السيّاب وفدوى طوقان وخليل حاوي وبلند الحيدري ونزار قباني وعبد الرحيم عمر) ، وناقشت هذه الدراسات تجارب الشعراء في ضوء مفاهيم الحداثة .

كما نظفر بعدد من الدراسات تقترب من التنظير النقدي للحداثة والتجديد ، ومن هذه الدراسات ما وقف مع الشعر الحديث وأنصفه ومنها ما وقف ضدّه ، لكنها بمجملها (قبولاً أو رفضاً) أغنت الحوار والتحليل ، وأذكر من هذه الدراسات : حول الشعر الحر (لعيسى الناعوري) ، التجديد في الشعر العربي (لمحمد أبو شلباية) ، الشعر الحديث تراث وحاجة (لعبد الرحيم عمر) ، الشعر العربي الحديث (ليوسف الخال) ، الشعر العربي ومشكلة التجديد (لأدونيس ـ علي أحمد سعيد) ، قصيدة النثر والشعر العربي (لخليل السواحري) ، هل الشعر الحديث لغة عالمية (لمحمد أبو هنطش) ، نقد الشعر بين المحافظين والمجدّدين (لرجا سمرين) ، الدكتور مندور والشعر الحديث (للدكتور عبد الرحيم بدر) .

وهناك شكل آخر من النقد ، وهو الذي يتناول ما يُنشر على صفحات (الأفق الجديد) من قصائد ، وخصصت المجلة لهذا اللون زاوية (مناقشات) وزاوية في (ميزان النقد) ، وحافظت على هذا التقليد لإثراء المجلة ، ولخدمة الشعراء والكتّاب ، دون الاكتفاء بنشر المادة الإبداعية ، وإنما تجاوز ذلك إلى متابعة النص الإبداعي وإثارة النقاش حوله ، وهو ما أسهم في تطوير التجارب الشعرية الجديدة ، وفي تطوير النقد المحلي أيضاً .

لقد حاولتُ إضاءة التجربة الشعرية للمجلة ضمن ما هو مُتاح في هذه الدراسة ، وهي تستحق دراسة مستقلة لتوفّر المادة الإبداعية أولاً ، ولدور هذه المجلة في إغناء الحركة الشعرية في الأردن وفلسطين .

الفنون

عُنيت (الأفق الجديد) بالفنون المختلفة ، ضمن اهتماماتها الثقافية ، ونجد صدى هذا

الاهتمام عبر نشر مقالات ومتابعات (للفن التشكيلي والمسرح والموسيقى والسينما) وغير ذلك من أشكال الفنون وقضاياها المتعدّدة والمتنوّعة.

ففي الفن التشكيلي: نشرت المجلة في العددين الأول والثاني من سنتها الأولى، لوحتين للفنان (كمال بلاطة)، الأولى بعنوان (طريق الآلام) والثانية (من البادية)، ووضعت لوحة الفنان (اسماعيل شموط) على غلاف العدد الخاص بأدب النكبة وهي لوحة (على الصليب).

ونشرت أكثر من عشرين مقالاً حول الفن التشكيلي، منها مجموعة مقالات للكاتب (فتحي بلعاوي) عن فنانين عالميين منهم (بيكاسو، جوجان، بول سوزان، سلفادور دالي، هنري ماتيس، جورج سيرا، إدجار ديجا).

كما أسهم في الكتابة عن الفن التشكيلي (رباح أحمد الصغير، وليلى فارس، وفاطمة المحب، وفلاديمير تماري).

وأجرى (خليل السواحري) حواراً مع (اسماعيل شموط) عن الفن والنكبة وحواراً آخر مع الفنانة (عفاف عرفات).

أما السينما والمسرح والموسيقى، فقد كتب حولها (شاكر النابلسي)، وخاصة في رسائله من مصر لوجود حركة سينمائية ومسرحية جيدة، وكذلك (ياسين جيلاني وفلاديمير تماري وجميل كاظم المناف).

وكتب الدكتور (عبد الرحيم بدر) مقالاً حول مسرحية (الفخ) (لهاني صنوبر) في العدد الرابع من السنة الثانية (نيسان ١٩٦٥) يرصد فيه بدايات تطور المسرح الحديث في ساحتنا المحلية ثم يقدّم تحليلاً للمسرحية التي عُرضت آنذاك.

ونشرت المجلة حوالي خمسة وثلاثين مقالاً حول المسرح باعتباره أدباً مكتوباً كالمقالات التي نُشرت حول مسرحيات (شكسبير، وصموئيل بيكيت، وسارتر، وأحمد شوقي، وتوفيق الحكيم) وغيرهم.

أما النصوص المسرحية، فقد كانت قليلة جداً في المجلة، كالنص المسرحي الذي يحمل عنوان (تلفون ١١٩١) (لفالح الطويل)، ونص مسرحية (القائد) (ليوجين يونسكو) وقد عرّبه (شاكر النابلسي).

المقالات والدراسات

تنوعت المقالات والدراسات التي نشرتها (الأفق الجديد) في غير موضوعات الأدب والفنون، وتناولت معظم فروع العلوم الإنسانية والعلوم التطبيقية.

ولعل أظهر هذه المقالات هي التي تناولت الموضوعات الفكرية والدينية، وعلوم الفلك وكذلك المشاركات المتعددة في (التربية وعلم النفس والزراعة والطب والآثار والجغرافيا) وغيرها.

ولا مجال للإطالة في هذا الموضوع لأنه يخرج عن إطار الدراسة، وإنما أذكره لتشكيل صورة عن اهتمامات (الأفق الجديد).

اللغة وعلومها

اهتمت (الأفق الجديد) بالدراسات اللغوية، التي عرض فيها أصحابها قضايا لغوية متعددة مثل قضية العامية والفصحى ومشكلة التعبير في اللغة العربية، وحول المعاجم وقضايا البلاغة ومختلف قضايا اللغة وما يتفرّع عنها.

وممن أسهموا في هذا الباب: (د. ابراهيم مدكور) الذي كتب دراسة نُشرت في عددين حول الأدب العربي ومشكلة اللغة والحرف، وهما العددان السادس والسابع من أعداد السنة الأولى. كما أسهم فيه أيضاً: (نهاد الموسى، محمد شاهين، سليم حنا صويص، روكس بن زائد العزيزي، عودة الله القيسي، فاروق أنيس جرار، عبدالسلام محمود تيّم) وغيرهم.

الندوات والمقابلات

يأتي اهتمام (الأفق الجديد) بمسألة الندوات والمقابلات من حرصها على ممارسة دور الصحافة الثقافية والأدبية، كما أشرتُ من قبل، فلم تكتف المجلة بما يصلها من مقالات ودراسات ونصوص، بل سعت إلى الأدباء والكتّاب في الأردن والعالم العربي لمحاورتهم ومناقشتهم.

كما أعدّت بعض الندوات المتخصصة واستضافت المعنيين بشأنها، ولكن عدد الندوات القليل يدفعنا للاستنتاج بأن اعتماد المجلة على المتطوعين، وعدم وجود محررين متفرغين

ينظمون الندوات كان عائقاً أمام كثرتها وتعددها، لأن أية ندوة تحتاج إلى تنظيم وترتيب ويلزمها متخصصون في العمل الصحفي.

وقد أسهم في هذه الندوات وأعدها: (أمين شنار وعبدالرحيم عمر وشاكر النابلسي).

أما المقابلات فلا تحتاج إلى عناء الندوة، ولذلك نجد أنها أكثر بكثير من الندوات، فقد نشرت (الأفق) عشرات المقابلات والحوارات مع الأدباء والكتّاب والفنانين من الأردن وسائر البلاد العربية. وممن أسهموا في إجراء المقابلات (أمين شنار، خليل السواحري، ماجد السامرائي، شاكر النابلسي، عز الدين المناصرة، فخري قعوار، موسى صرداوي، ابراهيم السعيد) وغيرهم.

الأعداد الخاصة

أصدرت (الأفق الجديد) ثلاثة أعداد خاصة هي عدد (القصة) وعدد (الشعر) وعدد (أدب النكبة)، وقد خُصّص عدد (القصة) لمجموعة من النصوص القصصية الموضوعة والمترجمة، كما ضمّ عدداً من الدراسات والمقالات النقدية المتعلّقة بالقصة، وهو العدد الأول من السنة الثانية (تشرين الثاني ١٩٦٢).

وينسحب الأمر على عدد (الشعر) الذي اختص بالنصوص الشعرية، والدراسات النقدية المتعلّقة بالشعر، وهو العدد الأول من السنة الثالثة (كانون الأول ١٩٦٣).

أما عدد (أدب النكبة) فقد اختص بموضوع النكبة وامتداداتها الأدبية، كما تضمّن استفتاءً حول أدب النكبة، وعدداً من النصوص التي تتحدّث عن القضايا الفلسطينية وقد صدر هذا العدد في (كانون الثاني ١٩٦٥) لتفتتح المجلة به سنتها الرابعة.

احتجاب المجلة

عاشت (الأفق) سنوات عمرها بقوة وحيوية، وأثارت من حولها وفي داخلها حركة أدبية، ونشاطاً واسعاً شارك فيه عشرات الأدباء والكتّاب والمثقفين من الأردن والبلاد العربية.

أما توقفها فقد تسببت فيه عوامل عدة، اضطر أصحاب (الأفق) أمامها أن يوقفوا المجلة عن الصدور، ومن بينها الأسباب المادية، فقد اضطر أصحابها إلى إيقافها لما كانت تسببه لهم من خسارة مادية، فالأفق كانت مصدر عجز لمؤسسة (المنار) الصحافية ولذلك فإنها لم تستطع

الاستمرار بالصدور أكثر مما استمرّت[٧٢].

ويذكر (خليل السواحري) أنها توقفت «لأن الدعم الحكومي توقف عنها، وكانت اشتراكات وزارة التربية قد مكّنت المجلة من الاستمرار، ولكن حين توقفت الاشتراكات، توقفت المجلة»[٧٣].

ونستنتج من هذه الآراء أن (الأفق الجديد) في سعيها لتوفير متطلبات صدورها، وتغطية نفقاتها حصلت على دعم من الحكومة وذلك باشتراكات وزارة التربية التي أسهمت في مساعدة المجلة والتقليل من خسارتها، وعندما توقفت الاشتراكات زادت الخسائر المادية مما أدّى إلى توقف المجلة.

أما (جمعة حمّاد) أحد أصحاب المجلة، فيروي قصة احتجابها متجاوزاً الأسباب المادية، وينفي أن تكون وحدها قد سبّبت توقف (الأفق الجديد) «ففي مرحلة المخاض التي قرّرت الحكومة فيها أن تدمج الصحف، انتقلت (المنار) إلى عمّان، وظل جهاز (الأفق الجديد) في القدس، وانتقلت المطبعة إلى عمّان مع (المنار) وبدأ التفكير بدمجها مع (فلسطين) لإنشاء جريدة (الدستور) وهو ما حدث بعد ذلك.

التحضير للاندماج وما أحدثه من خلخلة مؤسسة (المنار) خلق صعوبات كثيرة أدّت إلى توقف (الأفق) وعدم التمكّن من الاستمرار فيها، ولم يكن التوقّف لأسباب مالية فحسب، بل أيضاً بسبب الخلخلة التي حدثت عندما انتقلت (المنار) إلى عمّان، وبدأ التحضير لاندماج الصحف»[٧٤].

اهتمام (الأفق الجديد) بالقصة

يتّضح اهتمام (الأفق الجديد) وعنايتها بالقصة القصيرة، عبر عدة مؤشرات ترسمها تجربة المجلة في توثّبها وسعيها إلى إبراز هذا الفن الحديث والإسهام في تطوره، ومواكبة خصبه وتنوّعه وغزارته في الساحة المحلية، ليؤدي هذا الاهتمام إلى الغربلة والاصطفاء، بحيث تبرز التجارب القادرة على الاستمرار، وتضمر المواهب المحدودة، غير القادرة على الإخلاص لفن القصة، والإضافة إلى مجمل مكونات التجربة القصصية في الأردن وفلسطين، ويمكن أن نلخّص مجموعة المؤشرات الدالّة على اهتمام (الأفق الجديد) بالقصة في النقاط التالية:

أولاً: احتضان النصوص القصصية، ونشر مجموعة منها في كل عدد طوال عمر المجلة،

باستثناء عدد واحد هو العدد الخاص بالشعر، وقد بلغ عدد هذه القصص (١١٧) قصة موضوعة نُشرت في (٦٤) عدداً وأسهم في كتابتها (٤٦) قاصاً عربياً من الأردن وفلسطين وبعض البلدان العربية المجاورة التي كانت تصل إليها المجلة، كمصر وسوريا ولبنان والعراق.

ثانياً: متابعة القصص المنشورة بالنقد والتحليل والمناقشة في الأعداد التالية، فقد خصّصت المجلة زاوية (مناقشات) وزاوية (في ميزان النقد) لمتابعة المواد الإبداعية التي تُنشر فيها، بحيث لا يتم الوقوف عند إيصال العمل إلى القرّاء، بل دعوة بعض الكتّاب والنقّاد لقول رأيهم فيه ومناقشته، وهو ما ساعد الكتّاب الشباب على التطوّر، وأسهم في تنمية وعيهم بتجاربهم الإبداعية، وإرشادهم إلى الطريق.

ثالثاً: الاهتمام بترجمة القصة العالمية، ونقلها إلى العربية، باعتبار الترجمة أحد أشكال الانفتاح الواعي على الثقافة الإنسانية، فكان من غايات المجلة «أن تنقل للقارئ العربي ترجمات لما تنتجه قرائح المفكّرين في العالم الخارجي ليكون موصولاً بما تحرزه الإنسانية من سبق في محاولات العلم والفن»(٧٥).

وقد نشرت المجلة (٤٦) قصة مترجمة، لـ (٣٤) قاصاً أجنبياً، قام بترجمتها سبعة عشر كاتباً من أدباء (الأفق الجديد).

رابعاً: الدراسات النقدية والمقالات المتعددة حول القصة العربية، أو فن القصة بصورة عامة، وكذلك متابعة بعض المجموعات القصصية العربية والمحلية، وفي هذا المجال نوقشت أعمال غادة السمان ونجيب محفوظ ومحمود سيف الدين الإيراني وعيسى الناعوري وقصاصين آخرين.

خامساً: عقد الندوات واللقاءات مع القصاصين والنقّاد حول فن القصة و قضاياه المتعددة، كالندوة التي أعدّها (أمين شنّار) والتقى فيها (محمود سيف الدين الإيراني وأمين فارس ملحس وعبد الرحيم عمر)(٧٦).

وأجرى بعض كتّاب (الأفق) وأصدقاؤها لقاءات مع بعض القصاصين المعروفين، مثل اللقاء مع (محمود تيمور) وقد أعدّه (فخري قعوار)(٧٧)، ولقاء مع (غادة السمّان)، أعدّه (خليل السواحري ومحمود شقير)(٧٨).

سادساً: إصدار عدد خاص بفن القصة، وهو العدد الأول من السنة الثانية، وقد خصص العدد بكامله للحديث عن فن القصة في عدد من المقالات، كما تضمن قصصاً موضوعة

(لمحمود الإيراني، وصبحي شحروري، ونمر سرحان، وماجد أبوشرار).

وضم ثلاث قصص معرّبة، (لآرنست همنغواي، وتولستوي، ومارينو موريتي).

سابعاً: مسابقة القصة القصيرة، وقد أعلنت عنها المجلة في العدد التاسع من السنة الثالثة (تموز ١٩٦٣) ثم نشرت نتائجها في العدد الخاص بالقصة وفاز فيها (نمر سرحان وصبحي شحروري) بالمرتبتين الثانية والثالثة، ونوهت المجلة بقصص (محمود شقير وخليل السواحري وحكم بلعاوي ويحيى يخلف) وقد حجبت الجائزة الأولى لعدم ارتقاء القصص المتقدّمة لشروطها.

وتكوّنت لجنة تحكيم هذه المسابقة من (محمود الشريف وعبد الرحيم عمر ومحمد خالد البطراوي ومحمد أبو شلباية) ونُشرت آراؤهم في العدد التالي بعد نشر نتائج المسابقة.

وفي إطار الاهتمام بالمسابقات، وتقدير دورها في استفزاز التجارب الجديدة نحو الكتابة، أسهمت المجلة بنشر بعض القصص الفائزة في مسابقة القصة القصيرة التي أقامتها (مديرية مراكز الشباب الاجتماعية) عام ١٩٦٤.

ومن حصاد هذه المسابقة نشرت قصصاً (لمحمود ابراهيم العكش، وإبراهيم غانم، وعلي محمد صالح)، وقد أشرف على هذه المسابقة لجنة مكوّنة من (أمين شنار، ومحمد أبو شلباية، وجمعة حمّاد).

إن هذه المؤشرات مجتمعة تدلّ على مقدار ما أولت المجلة القصة من اهتمام ورعاية وحرص، في مرحلة شهدت ولادة جيل جديد دُعي باسمها وعرف بجيل (الأفق الجديد) وكان من الطبيعي أن تدعم المجلة هذا الجيل بنشر نتاجه ومتابعته و تشجيعه، وهو ما أنضج التجارب الشابة، لتعطي أكلها أثناء هذه السنوات، ومن ثمّ بعد توقّف (الأفق الجديد)، ليقف قصاصوها في طليعة الكتّاب المجدّدين والمعروفين، في الحركة القصصية المحلية والعربية.

هوامش الفصل الأول

١ ـ انظر : علي عبد الحليم محمود ، القصة العربية في العصر الجاهلي ، دار المعارف، القاهرة، ط٢ ، ١٩٧٩ . وفيه تلخيص جيد لآراء المستشرقين ، وردود وافية على ما ذهبوا إليه ، وخصوصاً : بروكلمان ، جولد زيهر ، آدم ميتز ، كارل نالينو ، ريجيس بلاشير . وبعضهم أقر بقصص العرب لكنه قرأها قراءة مشوهة متشككة .

٢ ـ للتفصيل أنظر : محمد عبيد الله ، القصص في الشعر الجاهلي ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، الجامعة الأردنية ، ١٩٩٨ .

٣ ـ الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ٣/ ٣٤٣ .

٤ ـ إبراهيم السعافين ، قضية الشكل في القصة القصيرة ، في : دراسات عربية مهداة إلى محمود السمرة، تحرير ومراجعة : حسين عطوان ومحمد حوّر ، دار المناهج ، عمان ، ص ٣٧٧ .

٥ ـ المرجع نفسه ، ص ٣٨١ .

٦ ـ مقامات بديع الزمان الهمذاني ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص ١٢١ .

٧ ـ المصدر نفسه ، ص ١١٣ .

٨ ـ د. رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٠ ، ص١ .

٩ ـ بورخس ، سبع ليال ، ترجمة عابد إسماعيل ، دار الينابيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٩ ، انظر الفصل المعنون بـ (ألف ليلة وليلة) ويذكر فيه أن عام (١٧٠٤) شهد أول ترجمة أوروبية لهذا الكتاب ، ثم تتوالى النسخ الأوروبية ، وتؤلف حكايات أو قصص تحاكي (ألف ليلة) وتأخذ عنوانه ، وينهي الفصل/ المحاضرة بقوله «إن (ألف ليلة وليلة) ليست بالكتاب الذي يموت . إنها كتاب شاسع وليس من الضروري أن تكونوا اطلعتم عليه ، لأنه جزء من ذاكرتنا ، وفكرنا» ، ص ٧٨ .

١٠ ـ تزفيتان تودروف ، مفهوم الأدب ، ترجمة محمد منذر عياش ، دار الذاكرة ، حمص، ط١ ، ١٩٩١ ، ص ١٣١ ومابعدها .

١١ ـ لمتابعة السردية العربية يمكن تتبع بعض الدراسات الهامة منها :

ـ محمد القاضي ، الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية) ، منشورات كلية الآداب ـ منّوبة/ دار الغرب الإسلامي، تونس ، ط١ ، ١٩٩٨ .

- علي عبد الحليم محمود ، القصة العربية في العصر الجاهلي .
- عبد الملك مرتاض ، القصة في الأدب العربي القديم ، دار مكتبة الشركة الجزائرية ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- محسن الموسوي ، الوقوع في دائرة السحر (ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانكليزي) ، بغداد ، ط٢، ١٩٨٦ .
١٢ - هاشم ياغي ، القصة القصيرة في فلسطين والأردن ، ص ١٣٠ .
١٣ - خليل بيدس ، مسارح الأذهان ، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص ١١ .
١٤ - المصدر نفسه ، ص ١٥ .
١٥ - حسن عليان ، فن القصة القصيرة في فلسطين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٤ . وانظر : محمد جمعة الوحش ، مجلة النفائس الفلسطينية واتجاهاتها الأدبية ، عمان، ط١ ، ١٩٨٩ ، ص ١٨٨ وما بعدها .
١٦ - محمد جمعة الوحش ، مجلة النفائس . . . . ، ص ١٨٨ ، عن : مجلة النفائس ، ع٢ ، مجـ١ ، سنة ١٩٠٨ ص ٢٨ .
١٧ - حسن عليان ، فن القصة القصيرة . . . . ، ص ٧ .
١٨ - هاشم ياغي ، القصة القصيرة في فلسطين والأردن ، ص ١٥٠ .
١٩ - المرجع نفسه ، ص ١٥٦ .
٢٠ - أسامة يوسف شهاب ، صحيفة الجزيرة الأردنية : دورها في الحركة الأدبية ، ص ١٥٥ .
٢١ - عبد الرحمن ياغي ، حياة الأدب الفلسطيني ، ص ٥١٥ .
٢٢ - غسان عبد الخالق ، الغاية والأسلوب ، ص ٧٣ .
٢٣ - انظر : أسامة يوسف شهاب ، صحيفة الجزيرة . . . . ص ١٦٣ .
٢٤ - ثمر سرحان، مقابلة شخصيّة .
٢٥ - الأفق الجديد ، العدد (٤) ، السنة الأولى ، ١٥ تشرين الثاني ، ١٩٦١ .
٢٦ - الأفق الجديد ، العدد (١٢) ، السنة الثالثة ، تشرين الثاني ، ١٩٦٤ .
٢٧ - الأفق الجديد ، العدد (٢) ، السنة الرابعة ، شباط ، ١٩٦٥ .
٢٨ - الأفق الجديد ، العدد (٨) ، السنة الثالثة ، تموز ، ١٩٦٤ .
٢٩ - الأفق الجديد ، العدد (١٢) ، السنة الأولى ، آذار ، ١٩٦٢ .
٣٠ - الأفق الجديد ، العدد (٢) ، السنة الثانية ، كانون الأول ، ١٩٦٢ .

٣١ـ علي شلش، المجلات الأدبية في مصر (تطورها ودورها)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٢١.

٣٢ـ شكري فيصل، الصحافة الأدبية، وجهة جديدة في دراسة الأدب المعاصر، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٠، ص (٥).

٣٣ـ علي شلش، المجلات الأدبية في مصر، ص ٤٨.

٣٤ـ المرجع السابق، ص ٤٧.

٣٥ـ شكري فيصل، الصحافة الأدبية، ص ٢٣.

٣٦ـ هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص (٩٤)، وانظر: عبد الرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ص (٨٠).

٣٧ـ أديب مروّة: الصحافة العربية: نشأتها وتطورها، ط١، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦١، ص (٣٤٦). وهاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص (٨٩).

٣٨ـ محمد جمعة الوحش: مجلة النفائس الفلسطينية واتجاهاتها الأدبية، ص (٢٧).

٣٩ـ ناصر الدين الأسد: الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، ص (٩٤).

٤٠ـ محمد جمعة الوحش، مجلة النفائس.. ص (١٨٥ـ ١٨٦) وانظر هاشم ياغي، القصة القصيرة، ص (١٣٤ـ ١٣٥).

٤١ـ ناصر الدين الأسد، الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، ص (٩٤ ـ ٩٥).

٤٢ـ كامل السوافيري، الأدب العربي المعاصر في فلسطين، ص (٢٧٢).

٤٣ـ شكري حجي، مجلة أفكار ودورها في الحركة الأدبية الأردنية، ص (٢٢)، وانظر: أسامة شهاب: صحيفة الجزيرة الأردنية: دورها في الحركة الأدبية، ص (٢٢).

٤٤ـ شكري حجي، مرجع سابق، ص (٢٢ ـ ٢٨) وأسامة شهاب، مرجع سابق (٢٢ ـ ٢٦).

٤٥ـ أسامة شهاب، صحيفة الجزيرة الأردنية.. ص (٦٧).

٤٦ـ عبد الرحمن ياغي، القصة القصيرة في الأردن، ص (١٦).

٤٧ـ أسامة شهاب، صحيفة الجزيرة الأردنية، ص (٢٨)، وانظر أديب مروّة: الصحافة العربية: نشأتها وتطورها، ص (٣٤٦ـ ٣٤٧).

٤٨ـ فخري قعوار، الأدب في الصحافة المحلية، مجلة أفكار، العدد (٥٠ ـ ٥١)، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨٠، ص (٦٦).

٤٩ـ المرجع السابق، ص (٦٦).

٥٠ـ قسطنطين شوملي، الاتجاهات الأدبية والنقدية في فلسطين، ص (٢٦٠، ٢٦١).

٥١ـ قسطنطين شوملي، الاتجاهات الأدبية، (٢٦٢).

٥٢ـ سليمان الأزرعي ، النقد وصورة البدايات للقصة القصيرة الأردنية، في : القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، ط١، وزارة الثقافة دار أزمنة عمّان، ١٩٩٤، ص (٤٩ ـ ٥٠).

٥٣ـ فخري قعوار، الأدب في الصحافة المحلية، مرجع سابق، ص (٦٦).

٥٤ـ سليمان الأزرعي، القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، مرجع سابق، ص (٥٠).

٥٥ـ فخري قعوار، الأدب في الصحافة المحلية ، ص (٦٥).

٥٦ـ عيسى الناعوري، (فصل النشر) في : ثقافتنا في خمسين عاماً، ص (٢٤٧ ـ ٢٤٨) ، وانظر أعداد (القلم الجدي)٩ : (٥، ١١، ١٢).

٥٧ـ المرجع السابق، ص (٢٤٨).

٥٨ـ المرجع السابق، ص (٢٤٨).

٥٩ـ حلمي الأسمر، حوار مع عيسى الناعوري، (جريدة اللواء، ١٤/٦/١٩٧٨، (ع ٨٥)، ص ١٢.

٦٠ـ د. سمير قطامي، الحركة الأدبية في الأردن، ص (٤٨).

٦١ـ عيسى الناعوري (ثقافتنا في خمسين عاماً)، ص (٢٤٨).

٦٢ـ عيسى الناعوري ، المرجع الساب ص (٢٤٥).

٦٣ـ جمعة حماد، مقابلة شخصية، ٣/٧/١٩٩٤ (وكل ما ورد منسوباً إلى المرحوم حمّاد فيما سبق من اقتباسات مأخوذ من المقابلة ذاتها).

٦٤ـ تيسير خليل، حوار مع صبحي شحروري، مجلة الحرية، بيروت، ع٥٥٦، ١٠/٧/١٩٩٤، ص ٣٧.

٦٥ـ مجلة الحرية، مرجع سابق . حوار (صبحي شحروري).

٦٦ـ خليل السواحري، مقابلة شخصية.

٦٧ـ عيسى الناعوري، ثقافتنا في خمسين عاماً (فصل النشر)، ص (٢٤٩).

٦٨ـ فخري قعوار، الأدب في الصحافة المحلية، مرجع سابق ص (٦٤).

٦٩ـ مجلة أفكار، المرجع السابق، ص (٦٦).

٧٠ـ عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري، ط١، دار كتابات ، بيروت ، ١٩٩٣، ص ٦٦، ص ٦٦، ص ١١٨.

٧١ـ المرجع نفسه، ص (٦٧ ـ ٦٨).

٧٢ـ عيسى الناعوري، ثقافتنا في خمسين عاماً، ص (٢٤٨). وشكري حجي، مجلة أفكار ودورها في الحركة الأدبية، ص (٤٤) وفخري قعوار: الأدب في الصحافة المحلية. مجلة أفكار، مرجع سابق، ص (٦٦).

٧٣ـ خليل السواحري، مقابلة شخصية.

٧٤ـ جمعة حمّاد، مقابلة شخصية.

٧٥ـ الأفق الجديد، ع (١)، السنة الأولى (٣٠) أيلول، ١٩٦١، ص ١.

٧٦ـ الأفق الجديد، ع ١٥ ـ ١٦، السنة الأولى، (١) أيار ١٩٦٢، (١٥) أيار ١٩٦٢.

٧٧ـ الأفق الجديد، ع (١)، السنة الرابعة، أيار، ١٩٦٥.

٧٨ـ الأفق الجديد، ع (٤)، السنة الثالثة، آذار، ١٩٦٤.

الفصل الثاني

طلائع أولى
خليل بيدس ـ ومحمد أبو غنيمة

مدخل

يمثل خليل بيدس ومحمد أبو غنيمة طلائع القصة القصيرة الحديثة في فلسطين والأردن ، فهما أول من عني عناية واضحة بهذا الفن ، وإليهما يعود السبق في ظهور أول مجموعتين قصصيتين في عقد العشرينات . وكلاهما أصدر صحيفة أو مجلة في انتباه مبكر إلى أهمية الصحافة وأثرها الفاعل ، ومن خلال ذلك نستطيع أن نربط مبكراً بين نشأة القصة وتطور الصحافة ، وهو أمر يصح تعميمه على نشأة القصة العربية عامة .

ففي مصر مثلاً نجد طلائع القصة[1] عند عبد الله النديم في جريدته (التنكيت والتبكيت) ولبيبة هاشم التي أصدرت مجلتها (فتاة الشرق) ونشر محمد المويلحي (حديث عيسى بن هشام) ، على حلقات بجريدة (مصباح الشرق) وكذلك فعل المنفلوطي في قصص (النظرات) إذ نشرها متسلسلة في جريدة (المؤيّد) .

وقد أصدر خليل بيدس (١٨٧٥ ـ ١٩٤٩) مجلة (النفائس العصرية) التي صدر عددها الأول يوم ١/ ١٠/ ١٩٠٨ وشعارها (مجموعة لطائف وفكاهات) ، وظلت تواصل الصدور ، رغم بعض التوقف المؤقت ، حتى صدر آخر عدد منها في تشرين الثاني عام ١٩٢٣ . وأكثر ما هو مميز في النفائس ، مما له صلة بموضوعنا ، أن(بيدس) قد خصص باباً للقصص ، ينشر منها في كل جزء قصة أو أكثر من القصص القصيرة ، ورواية كبيرة مسلسلة في جميع الأجزاء ، وابتداءً من عام ١٩١٣ أخذ بيدس يوزع على المشتركين في مجلته رواية معرّبة هدية لهم عن كل سنة[2] .

ومعنى ذلك أن حضور القصة موضوعة أو معربة كان واسعاً كثيفاً في مجلته ، بسبب اهتمام بيدس نفسه ، وقد نشر قصصه المبكرة ورواياته المطولة في هذه المجلة ، ليكون أول معلّم لفن القصة في فلسطين الأردن وفي بلاد الشام كلّها ، كاتباً وناشراً ومترجماً (عن الروسية خاصة) لتمثل ثقافته رافداً مختلفاً ومبكراً في ثقافتنا الحديثة .

أما الدكتور محمد صبحي أبو غنيمة [3] (١٩٠٢ ـ ١٩٧٠) فهو ابن اربد ، تعلم في مدرسة (عنبر) بدمشق ، وسافر في عام١٩٢٢ ليدرس الطب في جامعة برلين ، وهناك أصدر مجلة

عربية باسم (الحمامة) وصدر منها عددان ، ثم أصدر في عمان مجلة (الميثاق) ولم تستمر طويلاً . وقد عمل في الطب وتأثر بدراسته في كتاباته التي تنم عن ثقافة جديدة بمقاييس عصره ، كما عمل في الكتابة والسياسة والصحافة ، وعين سفيراً في دمشق قبل أن توافيه منيّته فيها بتاريخ ٢١/ ١٠/ ١٩٧٠ .

وقد جمع خليل بيدس عدداً من قصصه القصيرة ، وظهرت في مجموعة مطبوعة بالمطبعة العصرية بمصر سنة ١٩٢٤ بعنوان (مسارح الأذهان) كما نشر الدكتور محمد صبحي أبو غنيمة مجموعته (أغاني الليل) في دمشق إذ طبعت بمطبعة الترقي سنة ١٩٢٢[٤] . وسوف نقف عند هاتين المجموعتين لنقرأهما قراءة داخلية تكشف عن ملامح البدايات ومطامحها الكبيرة .

خليل بيدس ومسارح الأذهان

يعد خليل بيدس الرائد الأبرز - تاريخياً - للقصة القصيرة وللترجمة وللصحافة الثقافية والأدبية في فلسطين والأردن بل وبلاد الشام عامة ، وقد سبق أن أضأت بعض دوره في مجالي الترجمة والصحافة ، ويحسن بنا أن نتوقف في هذا الموضع بشكل أوسع عند جهوده القصصية المبكرة التي جمع طائفة منها في مجموعته الشهيرة (مسارح الأذهان) وقد نشرت في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين في مجلة (النفائس) ثم جمعها فظهرت عام ١٩٢٤ عن المكتبة العصرية بالقاهرة .

حياة بيدس وتكوينه الثقافي(٥)

اسمه خليل إبراهيم الصباغ ، من مواليد مدينة الناصرة سنة ١٨٧٥ ، وأما اسم بيدس ، فلقب أطلق على عمه يوسف ، ثم غلب اللقب على اسم الأسرة كلها ، وقصة ذلك أن عمه (يوسف) كان قوياً جريئاً وخصوصاً في منازعات الحارات التي كانت تحصل آنذاك ، وكان في عهده رجل قوي متين العضل يعمل في البناء يدعى (بيدس) فلقب يوسف بهذا الاسم تشبيهاً له بذاك الرجل ، ثم غلب الاسم عليه وعلى اسم أسرته أكثر من اسم (الصباغ) .

تلقى تعليمه الابتدائي في مدرسة الروم الأرثوذكس ، وتعلم فيها على يدي يوسف نصر الذي كان له دور في توجيه خليل إلى الأدب ، وبعد ذلك التحق بالسمنار الروسي في الناصرة ، ومكث ست سنوات تعرف فيها على اللغة الروسية وأتقنها ، كما ابتدأ اطلاعه على الآثار المكتوبة بالروسية .

وقد تولى بعد تخرجه إدارة المدارس الروسية في سوريا وفلسطين ، فسكن في حمص ثم انتقل إلى بسكنتا وقد تتلمذ عليه في تلك المرحلة (ميخائيل نعيمة) الأديب الشهير فيما بعد ، وساعده خليل في الانتقال إلى دار المعلمين الروسية في الناصرة . ثم انتقل (بيدس من بعد

إلى حيفا حيث أصدر عام ١٩٠٨ مجلة (النفائس) . ثم انتقل إلى القدس وأصبح ممثلاً للطائفة الأرثوذكسية في مقر البطريركية في القدس ، ثم عين معلماً للعربية في مدرسة المطران الإنجليزية في القدس حتى أحيل على التقاعد عام ١٩٤٥ ، ثم انتقل إلى عمّان بعد النكبة ، وغادرها إلى بيروت لتأتيه منيته عام ١٩٤٩ .

وتصل آثاره إلى أربعة وأربعين كتاباً فقد أكثرها بين موضوع (مؤلَّف) أو معرّب عن الروسية، وتدل العنوانات التي وصلت إلينا على تنوع ثقافته ومؤلفاته : الجغرافيا ، أدب الرحلات، الأدب ، العلوم المختلفة ، المؤلفات التربوية والتعليمية .

وقد كتب عنه العلامة الروسي كراتشكوفسكي يقول «تخرج من المترجمين الجديين اثنان من أنشط المترجمين الذين خرجهم السمينار الروسي في الناصرة هما : سليم قبعين وخليل بيدس ، وبالرغم من أنهما لم يكونا في روسيا أبداً إلا أن اللغة الروسية أصبحت عندهما لغة وطنية ، وكلاهما جمع بين العمل الصحفي والتربوي ، ويبقى العرب مدينين لهما بشكل أساسي لأنهما من أوائل من ترجموا الأعمال الروسية من الأصل ، والتي صدرت قبل ١٩٠٥ عدا عن ترجمة الكثير من القصص القصيرة» .

آثار خليل بيدس

أما آثار خليل بيدس فقد ابتدأ صدورها ابتداءً من عام ١٨٩٨ ، وظلت تتواتر باطراد حتّى عقد العشرينات ، ثم خفتت في السنوات التالية ، ويبدو أن مجلة النفائس أثناء صدورها شكّلت دافعاً ومحركاً كبيراً له ، وكان غيابها سببا من أسباب خفوت نشاطه وحماسه، ومن مؤلفاته أو ترجماته التي وصلت عناوينها[٦] إلينا :

١ ـ ابنة القبطان : للشاعر الروسي الكسندر بوشكين وقد طبع في جريدة المنار في بيروت سنة ١٨٩٨ ويقع في ٣٨٧ صفحة .

٢ ـ القوزاقي الولهان : وهي رواية مترجمة للكاتب الروسي تولستوي وقد نشرت في جريدة لبنان ، بيروت عام ١٨٩٨ .

٣ ـ الطبيب الحاذق : وقد طبع في بيروت عام ١٨٩٨ .

٤ ـ العقد الثمين في تربية البنين : وهو كتاب تربوي نشر في المطبعة العثمانية في صيدا لبنان سنة ١٨٩٨ .

٥ ـ تاريخ روسيا القديم : وطبع في بيروت عام ١٨٩٨ .

٦ ـ حفلات التتويج : بيروت سنة ١٨٨٩ .

٧ ـ الكسور الدارجة : بيروت سنة ١٨٩٨ .

٨ ـ الكسور العشرية : بيروت سنة ١٨٩٨ .

٩ ـ مرآة المعلمين : بيروت سنة ١٨٩٨ .

١٠ ـ شقاء الملوك : رواية للكاتبة الإنكليزية ماري كورلي ونقلها ن . جورافسكايا إلى اللغة الروسية وقد نشرها خليل بيدس متسلسلة في مجلته «النفائس» ابتداء من العدد الثاني (٧ تشرين الثاني ١٩٠٨) وصدرت الطبعة الثانية سنة ١٩٢٢ بمطبعة دير الروم بالقدس .

١١ ـ أهوال الاستبداد : لتولستوي ، طبعت في المطبعة الوطنية في حيفا سنة ١٩٠٩ في ٣٣٨ صفحة وصدرت الطبعة الثانية في القاهرة سنة ١٩٢٧ .

١٢ ـ الحسناء المتنكرة : للكاتب الإيطالي أميل سلغاري ، صدرت ملحقة بالمجلد الثالث من «النفائس» العصرية سنة ١٩١١ وصدرت في طبعة ثانية عام ١٩٢٥ .

١٣ ـ الدولة الإسلامية : طبع في القدس سنة ١٩١٢ .

١٤ ـ تاريخ الطيران : القاهرة سنة ١٩١٢ .

١٥ ـ رحلة إلى سيناء : بيروت سنة ١٩١٢

١٦ ـ ملوك الروس : القدس ١٩١٣ وكان قد نشرها متسلسلة في أجزاء المجلد الخامس من مجلة النفائس العصرية سنة ١٩١١ .

١٧ ـ درجات الحساب : جزءان ، وصدر في القدس عام ١٩١٣ .

١٨ ـ درجات القراءة : (ستة أجزاء) القدس سنة ١٩١٣ .

١٩ ـ أمم البلقان : القدس عام ١٩١٤ .

٢٠ ـ هنري الثامن وزوجته السادسة : (تأليف الكاتبة الألمانية ف . ملباخ) صدر القسم الأول سنة ١٩١٢ في المجلد الرابع من مجلته «النفائس العصرية» وصدر القسم الثاني سنة ١٩١٣ ملحقاً بالمجلد الخامس ، ثم طبعت الرواية في القدس سنة ١٩٢١ .

٢١ ـ العرش والحب : (رواية مترجمة) وقد طبعت في القدس سنة ١٩٢١ .

٢٢ ـ تسريح الأبصار فيما تحتويه بلادنا من الآثار : القدس سنة ١٩٢٠ .

٢٣ ـ الوارث : (رواية اجتماعية غرامية) ـ مطبعة دار الأيتام الإسلامية بالقدس سنة ١٩٢٠ .

٢٤ ـ تاريخ القدس : سنة ١٩٢٢ .

٢٥ ـ ديوان الفكاهة : القدس سنة ١٩٢٤ .

٢٦ ـ مختار البيان والتبيين : (مع شريف النشاشيبي) القدس سنة ١٩٢٤ .

٢٧ ـ مسارح الأذهان (قصص) أصدرها له الياس انطون الياس صاحب المطبعة العصرية بمصر سنة ١٩٢٤ .

٢٨ ـ الكافي في الصرف : القدس سنة ١٩٢٥ .

٢٩ ـ العرب أبطالهم وأشهر حوادثهم : القدس سنة ١٩٢٤ .

٣٠ ـ الشاب المنتصر : القدس سنة ١٩٤٥ .

قصص مسارح الأذهان

يرتكز الدور القصصي لخليل بيدس ، فضلاً عن دوره الثقافي التنويري ، في مجموعة أقاصيصه (مسارح الأذهان) وفيها اثنتان وثلاثون قصة ، فيها سمات البدايات المبكرة للطلائع السردية الحديثة في فلسطين والأردن ، وقد وصفها مؤلفها بجملة شارحة على الغلاف (مجموعة أدبية فنية روائية في حقيقة الحياة) وهذا الوصف يتشابه مع ما ذهب إليه محمد صبحي أبو غنيمة عندما تحدث هو الآخر عن الحقيقة، وقَصْد الكاتب القصصي إليها في مقدمة مجموعته (أغاني الليل) .

ويمكن أن نستنتج من هذا أمراً واحداً يتمثل فيما يتخيله الكاتب من إمكانية الوصول إلى الحقيقة ، أو الاقتراب منها ، وأن الكتابة القصصية في جوهرها نوع من البحث عن الحقيقة ، أي حقيقة الحياة وجوهرها ، وهذا يتطلب أفقاً معرفياً ، ووعياً من الكاتب ، وموقفاً فكرياً / رؤيوياً يتبناه .

وهذه الأرضية الرؤيوية/ الفكرية بداية طيبة للنوع القصصي ، وإن كانت تتطلبُ من الكاتب أن يقدم إجابات بوصفه قائداً ثقافياً طليعياً في مجتمعه ، والكتابة في مرحلة بيدس كتابة أجوبة ، لا كتابة أسئلة كما تحولت بعد اكتشاف خيبة الجواب ونسبيته .

ومع ذلك فإن واحدة من قصص بيدس تعلمنا نسبية الحقيقة ، بل وبعد المرء عنها وهي

قصة (أين الحقيقة) التي يعود فيها لأجواء أثينا القديمة (مهد الفلسفة ومنشأ الحكمة) كما يصفها في بداية القصة ، لكنه لايدع الفتى (ديوكلس) يصل إليها ، وإنما يصل إلى نهاية بليغة لمحاولة معرفة الحقيقة : للحقيقة أستار متعددة ولذلك «لا يمكن أن يبصرها الناس ، إلا وهي مغطاة بالأستار والحجب ، فقد يدركها البعض من وراء عشرة أستار ، والبعض الآخر بأقل من ذلك ، وغيرهم بأكثر ، ولكن الحقيقة المجردة لا يمكن لأحد أن يراها أو يعرفها» ص(٢٦) .

ويبدو (بيدس) في كثير من قصصه مهتماً ببعض القضايا الواقعية والاجتماعية ، وإن بخيوط رومانسية ونسيج فيه كثيرمن الاصطناع ، ومع ذلك يحمد له ربط القصة بالواقع ، ومحاولة استلهام المواقف الاجتماعية ومحاورتها ، مهما تكن هذه المحاورة بدائية أو قليلة الإقناع .

لقد عمد بيدس في مجموعة واسعة من قصصه إلى أجواء أثينا القديمة ، وإلى مناخات تتصل بالبلاد الغربية ، وقد يذكرها صراحة كإطار مكاني للقصة ، وأحياناً يعمد إلى تعريبها أو تقريبها من المناخ العربي ، لكنها ـ جملة ـ تبدو متأثرة إلى حد بعيد بترجمات بيدس وثقافته العالمية الواسعة ، إذ يبدو أنه فيما يتخيله أو ينسجه يفيد إفادة مباشرة من مصادر تلك الثقافة ، ولذلك لانستغرب الشخصيات والمدن الأجنبية في قصصه ، فضلاً عن الهواجس والموضوعات التي نستبعد أن تكون ذات صلة بالمجتمع الفلسطيني والعربي في بدايات القرن العشرين .

فقصة (الثور المقدس) مثلاً مستمدة من أجواء الموروث الفرعوني ، وينتقد فيها طبقة رجال الدين من خلال هذا النموذج الأسطوري ، إذ يعبثون بعقول الناس ، ويأخذون ثور الفلاح بدعوى أنه الثور المقدس (أبيس) ، لكن الفتى يصر أن الثور اسمه (داسو) ، وهو ثور عادي لا قدسية فيه ، ولا يجدي اعتراض الفتى نفعاً بل يهدده الكهنة ، ويدفعون الناس من بعد لتقديس الثور وعبادته ، وعندما يلجأ الفلاح لكبير الكهان ، يقنعه بحججه ويقرر كشف الحقيقة ، لكن الكهنة وعامة الناس يستغربون خطبة كبيرهم فيرمونه بالمروق ويقومون بطرده وإقصائه . وقد اتخذ بيدس من الواقعة التاريخية مناسبة لنقد نمط من طبقات رجال الدين ، الذين يكذبون باسم الدين ، ويستثمرون العاطفة الدينية عند العامة .

وأحياناً يحاول أن يقرب بين ما استلهمه من قراءاته ويكيّفه مع الثقافة العربية ، فيعمد إلى أسماء الشخصيات ذات الصبغة العربية ، كما في قصة عنونها بـ (الحديث ذو شجون) حيث

اسم الشخصية (شمس الدين النحاس) وفيها إفادة من بعض أجواء الحكايات العربية، ومع ذلك فمناخها مستمد من أجواء المدن الغربية كما يتبدى من تفاصيل القصة .

وهناك قصة عنوانها (مؤتمر الحيوانات) وهي تقوم على فكرة عقد «الحيوانات مؤتمراً عاماً لتبحث فيه غاية حياتها على الأرض ، وفي أي شيء تنحصر السعادة،» فموضوعها البحث عن معنى السعادة بأسلوب رمزي أو قريب من الرمزية ، من خلال بناء سرد بسيط يعتمد على إجراء الحوار على ألسنة الحيوانات ، مما يعيدنا إلى طريقة ابن المقفع في (كليلة ودمنة) في التراث العربي ، وحكايات إيسوب في الثقافة الغربية ، ولا يصل المؤتمر إلى اتفاق حول معنى السعادة إذ يظل معنى متعدداً غامضاً بعيد المنال . وتذكرنا هذه القصة بما ذهب إليه محمد أبو غنيمة في قصة عنوانها (السعادة) من حيث تشابه الهاجس مع اختلاف طريقة السرد . فبيدس يلجأ إلى السرد الموضوعي عبر الشخصيات الحيوانية مما هيأ قدراً أوسع من النجاح لقصته ، بينما أجرى أبو غنيمة سرده بطريقة ذاتية ضيقت مساحة السرد وحولته إلى ما يشبه التأملات الذاتية .

ويمكن أن نكتشف أهم ملامح طريقة بيدس في قصصه من خلال الخلاصات التالية المستمدة من مجموعته القصصية :

• يبدو أن(بيدس) رغم معرفته بالقصص الغربي ، لا يميز بين القصة القصيرة والرواية ، وهذا الخلط واحد من ملامح تلك المرحلة ، فهو يسمي مجموعته (مجموعة . . روائية) كما يتحدث في مقدمته عن الرواية ويقصد القصة ، أو يعدهما أمراً واحداً متقارباً فيبدأ المقدمة بقوله «لا يجهل أحد ما للروايات من الشأن الخطير والمقام الرفيع بين سائر كتب الأدب عند جميع الأمم ، فهي من أعظم أركان المدنية ، وفي مقدمة المطبوعات انتشاراً وتداولاً ، وأشدّها رسوخا في النفوس وأثبتها أثراً في الأختلاف والعادات ، وأعظمها عاملاً في البناء والهدم . . » وعلى ما في هذا الدفاع عن الأدب القصصي من قيمة ووعي إلا أنهما لم يمكّنا بيدس في تلك المرحلة من التمييز بين نوعين سرديين هما : القصة القصيرة والرواية ، رغم وضوح التمييز بينهما في المصادر التي أخذ عنها بيدس واطّلع عليها ، وهو الذي ترجم لبوشكين وتولستوي وغيرهما .

• ثمة قيمة إيجابية في قصص بيدس الموضوعة تتمثل في مفارقته لنمط القصّ العاطفي الباكي ، كالذي نجده عند بعض معاصريه ، ويمكن أن نذكر المنفلوطي على سبيل المثال في العبرات والنظرات وغيرهما . وقد اتجه بيدس إلى أدب قريب للواقعية ، بحيث كسر مبكراً

المحتوى العاطفي الحاد الذي غرقت فيه بدايات القصة العربية ، فكان هدفها إثارة عاطفة المتلقي لا التأثير فيه بصورة مغايرة تعتمد على «تمثيل مظاهر الحياة» كما يقول بيدس نفسه .

ولذلك نجد أجواء بيدس ـ رغم كل عيوبها ـ أميل للمشكلات الاجتماعية والفكرية ولقضايا الحياة بتنوعها وتعددها ، إذ خرجت من العاطفة المجردة والنواح الفارغ إلى إطار واقعي للقصة .

● يبدو تأثر بيدس بالثقافة الروسية خاصة والغربية عامة واضحاً ، لكنّه ليس عميقاً في مستوى أدائه الفني ، أي أنه رغم اتساعه ، لم يطوّر المعرفة الفنية والتقنية لبيدس ولذلك خلط بين القصة والرواية ـ كما ذكرنا ـ كما أنه وقع في مشكلات فنية كثيرة ، يتوقف أمامها المرء مستغرباً . وقد حاول هذا المبدع الرائد أن يدمج المناخات الغربية بالواقع العربي ، عبر أساليب أشرت سابقاً إلى بعضها كما في استيحائه لبعض أجواء الحكاية العربية ، واستخدامه لأسماء من مثل الأخطل الصغير أو غيره ضمن نسيج أقرب للبيئة الغربية من العربية .

● ويمكن أن نعد محاولة الدمج التي عمد إليها بيدس مثالاً أولياً على محاولة التثاقف ، وهي وإن لم تنجح فنياً عنده ، فقد نجحت من بعد على أيدي أجيال أخرى من كتّاب السرد ، لكن محاولته لها قيمة ودلالة تاريخية ، فلا يمكن نقل الأنواع والأشكال الأدبية ، إلا بمحاولة إنباتها على نحو طبيعي متدرج في نسيج الكتابة العربية . بل إن تجربة بيدس في مجملها تدل أن الثقافة وحدها لا تكفي لكتابة قصة عربية متقدمة ولا بد من عوامل ذاتية من داخل الثقافة نفسها ، تتيح للكاتب معايير تسانده في محاولة الإفادة من الأساليب الغربية .

● أهم تقنية قصصية يلجأ إليها بيدس هي السرد ، وقد تنبه محمود سيف الدين الإيراني إلى ذلك فقال «والواقع أن فن بيدس القصصي يعتمد ، في الدرجة الأولى ، على السرد وهو أبسط قواعد الكتابة القصصية ، وهو يجري الحوار القليل في تكلّف ملحوظ ، وقد يتدخل مباشرة في سياق السرد ، ويلقي بالموعظة أو العبرة تصريحاً لا تلميحاً ، ولا عذر له في ذلك فقد كان يجيد أكثر من لغة أجنبية ، ويترجم عن الأدب الغربي ، ولكنه لم يبد متأثراً بالأداء القصصي الفني الجيد كما نلاحظه عند جمهرة القصصيين في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين»(٧) .

ومما يمكن أن يمثل أسلوب بيدس في السرد ما جاء في قصته (بلا سبب) :

«نهض السيد سليم من نومه كئيباً مضطرباً ، كمن اضطُهد أو أُهين ، وأخذ يخطر في بعض دهاليز المنزل وهو يتأفّف ويتذمّر . وأخيراً رفع صوته وصاح

قائلاً ـ يالَلعجب ! تقول الكلمة الواحدة ألف مرة في النهار ، فلا يسمعها أحد . تقول أغلقوا الأبواب عند دخولكم إلى الغرف وخروجكم منها ، فكأنك تخاطب حجراً . تقول لا تطرحوا شيئاً على الأرض ، فترى هنا ورقة وهناك علبة وفي هذا الدهليز مكنسة وفي ذاك منديلاً . كأننا هنا في حانة أو خان . . في المنزل عشرون خادماً وخادمة ـ ولكن الترتيب مفقود والنظام غير موجود وقد اختلط الحابل بالنابل . . . ومَن هذا الذي يقرع الجرس مبكراً في مثل هذا الوقت؟

فقالت زوجته ـ وكان اسمها سلمى ـ هذه الجدة أنيسة كفيلة ولدنا توما .

قال ـ وما شأنها عندنا في مثل هذا الوقت؟ ولكن لا عجب فهي مكسالٌ وثرثارة مهذارة دأبها الدوران وشقشقة اللسان » .

(مسارح الأذهان ، ص ١٩٠)

ونلاحظ في هذا النص أن (بيدس) امتلك جملة قصصية ناجحة في وضوحها وبساطتها وحركتها . بل إن فيها كثيراً من الجماليات القصصية ؛ ويمكن أن يلاحظ القارئ كيف اقترب بيدس من الشخصية (السيد سليم) وقدم لنا حركته وحديثه الذاتي ضمن سرد بسيط يتناسب مع لغة القصة وأسلوبها الخاص .

لكن المشكلة أن هذه الإيجابيات ترد جزئياً عند بيدس ، أي أنه يبدو ذا دربة في الجزئيات ، وإذا ما وسّعنا النظرة إلى مجمل القصة تبدّت لنا عيوبها ، من خلال تسيير الكاتب للأحداث وسيطرته عليها ، وجرّها إلى غير المسار الطبيعي لها ، وفق منطق القصة ، أو مناخها الخاص ، فكثيراً ما يفتعل أحداثاً تبدو أفكاراً مسبقة عنده ، وليست من مجرى السرد نفسه .

• ويمكن أن نتبين ملامح اللغة البيانية في بعض المواضع مما هجرته القصة في مراحل لاحقة ، فهو رغم سلاسة لغته وحيويتها ـ بتأثير من الصحافة وعمله فيها ـ فإنه لم يتخلص تماماً من اضطهاد المعجم البياني ، «لا عجب فهي مكسال وثرثارة مهذارة ، دأبها الدوران وشقشقة اللسان ، وكذلك «لا عمل لهن إلاّ تنقّص زيد وذمّ عمرو وانتقاد بكر» مما ورد في القصة نفسها (بلا سبب) ، فما شأن القصة بزيد أو عمرو وما يشبه ذلك مما يستقدمه الكاتب من ثقافته اللغوية ، دون أن تسمح له طبيعة القصة بمثل هذا المعجم .

• هناك بعض الأفكار أو القناعات الحادة التي يبدو بيدس مؤمناً بها ، أو متأثراً بخطرها وخصوصاً مسألة الخيانة الزوجية ، فكثير من قصصه تعالج هذه المشكلة ، التي تمثل نوعاً من سوء الظن بالمرأة التي تخون زوجها ، وهو عند بيدس محب عاشق بريء غالباً ، لا يدري ما يمارس من وراء ظهره ، وهكذا يقدم نماذج شيطانية ممن يخدعن أزواجهن المساكين . ولا اعتراض على الموضوع ، فالكاتب حرٌ في موضوعاته ، لكن لايقبل منه أن يفتعل سير الأحداث وحركتها لتؤدي إلى الغاية التي يريدها من غير أن يكون منطق القصة متماسكاً من داخلها . وقد أسهمت هذه الفكرة (الخيانة الزوجية) وما يشبهها في إضعاف بعض قصصه ، إذ اتسعت في تلك القصص مساحة الافتعال ، وسيطرة الكاتب الصريحة على مجرى الأحداث وإطلاله برأسه هنا وهناك . من غير أن يختبئ خلف العالم الموضوعي الذي يبنيه ويرصده .

• تمثل قصص بيدس مرحلة تحول ، فقد كان «الجو العام من حول بيدس جواً انتقالياً ، فيه حوار بل صراع بين جديد متوثب وقديم متربص . . . (ولذلك) فإن الشكل الفني قد تأثر تأثراً بعيد المدى من هذا الجو العام الاجتماعي الانتقالي ، فقد غلبت على كثرة من أقاصيص هذه المجموعة الجوانب التقريرية المشدودة . وكأنما كانت طلائع القصة القصيرة تخشى الاصطدام بالقديم الواضح الذي يقف في المجتمع من حولها حتى تسلسلت منه هذه النبرة العالية المباشرة الصارخة في تسلسل أحداث هذه الأقاصيص وسلوك شخوصها» (٨) .

• يبدو ارتباط بيدس بالتراث العربي وثيقاً متيناً ، مع ما ثقفه من خلال معرفته باللغات الأخرى ، وترجماته عن الروسية ، يدلنا على ذلك طبيعة المعجم الذي استخدمه ، فهو يدل على ثقافة تراثية واسعة ، كما أنه بنى إحدى قصصه وهي (جنون الحب) على قصة حقيقية من التاريخ العربي ، معتمداً على حادث حقيقي (من الناحية التاريخية) وقع في قرطبة عاصمة الدولة الأموية في الأندلس في أيام السلطان عبد الرحمن الثالث (الخليفة الناصر) . ولكنه وجه القصة لتخدم غايته المتكررة : سوء الظن بالمرأة ، وطبيعتها المجبولة بالخيانة .

ومع ذلك تشكل هذه القصة بداية تاريخية لاستلهام الحكايات العربية والتاريخ العربي بتنوع إمكاناته ويعرف القارئ أن هذا التيار توسع لاحقاً حتى أصبح واحداً من خيارات التجديد وتثبيت النوع القصصي في الأدب العربي الحديث .

• لدى بيدس قصة بعنوان (هدية العيد) وربما تكون أنضج قصصه . وأقلها من ناحية تدخل المؤلف ، وأكثرها سلاسة ، فضلاً عن معنى الحب المستقر فيها خلافاً لعقدة الخيانة

الزوجية ، ويجد القارئ هذه القصة في نهاية هذا الفصل . وتأملها يدل على أن بيدس قد وصل في بعض قصصه مستوى فنياً لافتاً ، فقد نجح في بناء عقدة مشوقة مؤثرة ، كما أنه سار بالأحداث سيراً متسلسلاً حتى بلغ بنا النهاية التي يتعمق فيها الحب ، ويتعانق الزوجان بعد أن يكتشف كل منهما الآخر من جديد .

وقد اعتمد بيدس في هذه القصة على بعض قراءاته ، ومع أنه أخذ مضمون الحكاية من تلك القراءات ، إلا أن القصة ليست مترجمة أو منقولة بالمعنى المنضبط للترجمة ، وإنما هي تأليف جديد ، تظل فيه عناصر التأثر ، إذ لم يتقصد الكاتب تجاوزها تماماً، وتمثل هذه القصة بعض سمات بيدس ، إذ تقف في منزلة وسطى بين التأليف والترجمة ، بما في هذه السمة من شروط إعادة البناء والتصرف بالمادة الأصلية وإجراء تغييرات جوهرية فيها ، ووضعها في قالب لغوي أسلوبي جديد ، حتى تصبح نصاً جديداً مختلفاً عن المادة الأولى التي أخذ منها أو تأثر بها .

أغاني الليل لمحمد صبحي أبو غنيمة

تتكون هذه المجموعة القصصية من اثنتي عشرة قصة هي : يا ليل ، الألم ، الأمل ، السعادة ، ليتني كنت ، اليتيم ، أين كنت ، وقفة على طلل ، أنا والشعر ، لا تبك ، أمام الناي ، الجسم في غربة . ويظهراسم المؤلف في أعلى صفحة الغلاف ثم عنوان المجموعة بصورة واضحة وعناية بالخط . وتحت العنوان عبارة توضيحية (مجموعة قصص اجتماعية أخلاقية أدبية) وفيها كلمة إهداء (إلى روح الشهيد الأمير عارف الشهابي) ، ونستطيع أن نرى من هذا الإهداء بعضاً مما ندب أبو غنيمة نفسه له ، أن يمضي على طريق هذا البطل العظيم والمجاهد الكبير الذي وقف في وجه الاستعباد والظلم في سبيل الحرية العربية ، ومات في سبيل مبدئه ونضاله . إنه يمثل معنى كبيراً ، في نضاله وشهادته ، وأبو غنيمة يتذكره ، ويتذكر بعض معانيه : «كلما ذكرتك أيها البطل العظيم والمجاهد الكبير ذكرت مع ابتسامتك الجميلة وإبائك هذه الواجبات :

أن لا أنسى

وأن أعمل لما عملت أو أموت كما مت

وأن أريق سنة بعد أخرى أنقى دموعي في فجر ذلك الصباح الذي صرخت به تلك الصرخة العظيمة في وجه الموت فاندكّ لهولها صرح الظلم وثُلّ عرش الاستبداد . . . » .

وفي المجموعة إضافة إلى الإهداء مقدمة قصيرة أو فاتحة (كما أسماها المؤلف) أبرز ما فيها قول أبي غنيمة :

«هذه (حقائق)

شهدتها عيني

ولمسها قلبي

فتغنى بها قلمي»

فالكاتب يعتقد أنه يقدم الحقيقة إذا ما كتبها ، ويمكن له أن يقود القارئ إليها ، كما أن مادة القصة هي الواقع أو العالم الحقيقي الذي يعيش فيه ، إذ ينقل قصصه أو حكاياه بعد أن ينفعل بأحداث الواقع بها ، ويمتزج بمكوناتها ، فتتحول إلى مكون ذاتي ومؤثر داخلي «إني كتبت (الأغاني) بعد أن بات جميع ما فيها عاطفة من عواطفي ، فكنت إذا جلست للكتابة تناسيت الكون ومن فيه ، إلا قلبي ، فقرأت منه وأنشدت إليه» . أي أن الكاتب يأخذ من العالم الواقعي/ الموضوعي لكنه يندمج به ، حتى تصير مكوناته عنصراً وجدانياً مؤثراً في نفس الكاتب ووعيه .

وفي نهاية فاتحته يشير إلى وعيه باختلافه عن غيره من الكتاب، وعن ضجره من المقاييس التقليدية في القراءة والتلقي ، «فهنا عواطفي وأسلوبي ، ولي الحق في التصرف بها ، أما إن قام طلاب (البلاغة) يلتمسون في سطوري هذه الإعجاز فلم يجدوه ، وعشاق (البراعة) السهولة والرشاقة فلم يروهما وعباد (الفصاحة) القصر والطول فلم يعثروا عليهما فليكتفوا بهذه الحقائق ، وليعلموا إنها أغاني ، أغاني فحسب» .

فهذا الذي يقوله أبو غنيمة ينطوي على وعي مبكر بالأسلوب الجديد آنذاك ، واختلافه عما ألفه الناس في العشرينات من مقاييس البلاغة والفصاحة والبراعة ، و هي مقاييس البيان العربي القديم ، لكن انتقال الكاتب إلى صور الحياة الحقيقية وانفعاله بها ينقله إلى نمط جديد من القول فيه أسلوب مغاير لما يتطلبه الذوق التقليدي .

وإذا ما تأملنا عنوانات القصص ، بوصف العنوان بنية جمالية دالة ، فإننا نجد العنونة عند أبي غنيمة ذات قيمة خاصة ، من خلال اختياره طريقة لافتة مشوقة ، فبعض القصص تحمل عنواناً من لفظة واحدة : الألم ، الأمل ، السعادة . . وهو مستوحى من موضوع القصة ، إذ في مثل هذا الحال تكون مركزة في معنى محدد، وتشتمل على تأملات متصلة بالسعادة أو الألم أو غيرهما ، فهي تقترب من الطبيعة الفكرية أو التأملية لسرد يتهيأ ليكون امتداداً للفكر وللرؤية التي يحملها الأديب .

وهناك عنوانات جديدة من مثل : ليتني كنتُ ، بصيغة التمني ، أو بصيغة الاستفهام : أين كنتَ ، أو بصغية إنشائية طلبية : لا تبك ، وهناك أيضاً العنوان المكاني : وقفة على طلل ، مما يذكرنا بالقصيدة العربية القديمة ووقوف الشاعر على الأطلال ، والطلل مكان فارقه أهله ، فاختفت معالمه أو كادت ، «تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد» كما يقول طرفة بن العبد . وهناك العنوان الشعري اللافت الجديد : الجسم في غربة ، أو : أمام الناي ، بصيغة شبه الجملة الظرفية .

وهذا يدل على كثير من التحرر والانطلاق مما يتجلّى في العناوين ، كما يؤشر إلى الروح الذاتية المنطلقة التي أطلقت هذه العناوين في هيئة تعبيرات دالة بعيدة عن الطرق القديمة في العنونة المسجوعة أو الرصينة من حيث اختيار تراكيبها ومفرداتها .

قراءة في القصص

أول القصص هي قصة (يا ليل) وهي اللازمة الغنائية المعروفة في الغناء العربي ، وتبدأ القصة بالعنوان ، وكأنه الصوت المسموع من مغنٍ جوال .

«*صوت سمعته أنا ورفاقي إذ خرجنا من المقهى . فاسترعى بنا السمع ، وألجأنا إلى الصمت . . .*

وعاد ،

فكان في هذه المرة رخيماً ، أكثر منه في الأولى . . . .

بيد أن الصوت خفت مع البعد ، فلم نعد نسمع غير هينمة الصدى ، . .

ولم نشعر إلا إذ ذاك بإسراعنا الخطى وراء ذلك المنشد البعيد الذي توارى بين المنازل والجدران! . . .» (ص ١١) .

على هذا النحو تبدأ القصة ، وهي بداية فيها جو قصصي جديد ، يعتمد على لغة منطلقة إلى حد بعيد ، فضلاً عن الاعتماد على الصوت وملاحقته أو تتبعه ليكون عنصراً أساسياً في القصة ، الصوت ، لا المغني هو الحاضر ، وهو الذي يشدّ الانتباه .

لكن الكاتب لا يستمر في تطوير ما بدأه بنجاح ، متخلياً عن ذلك لينقل القارئ إلى تأملاته الذاتية ، وكأن الصوت (يا ليل) كان ناقوساً يذكره بالليل ويدفعه للتأمل ، ولو واصل ما افتتح القصة به ، وحافظ على دفقات السرد التي نجح فيها ابتداءً لبنى قصة ناجحة . لكنّه تحول من القصة إلى ما ليس منها ، فخنق قصتّه عنوةً من غير داعٍ ، عبر عدد من التدخلات ، منها ما أشرت إليه من الميل إلى التأمل الذاتي والتدخل في تفسير الأحداث ودلالاتها بشكل صريح دون أن تكون مشتبكة بالسياق السردي ، أو الفعل القصصي .

ففي الجزء الذي اخترته من القصة مثلاً حذفتُ فقرة كاملة ربما لم يلحظ القارئ اختلال السياق بحذفها ، لأنها فقرة تفسيرية غير سردية ، وتأتي بعد قوله :

«فكان في هذه المرة رخيماً ، أكثر منه في المرة الأولى» وهذه جملة سردية يبددها بما يجيء

بعدها «إذ كان يخيل لي أن صاحبه قد شعر بلذة السكون الشامل ، وأحس بضرور مناجاة نفسه بتلك اللذة ، فاستمد من عواطفه القدرة على المناجاة ، واستعان بما وهبته الطبيعة من حسن النداء . . . الخ» فهذا كله تفسير واستطراد بقصد التوضيح ، ولا لزوم له وفق المسار السّردي في القصة .

وفي قسم آخر من القصة يتنقل إلى وصف الليل ، من خلال التأمل الذاتي للراوي المتكلم، من غير أن يوجد مسوغات كافية لهذا الوصف المطوّل «وكانت ليلة زاهرة صُمّت فيها الضوضاء وتكلم السكون ، فلا تسمع فيها لاغية ، ولا ترى في الأطراف إلا نجوماً خافقة ، ومصابيح تشع ـ من الجبل ـ كأنها النجوم» ويستمر في هذا الوصف غير القصصي حتى يقطعه فجأة بقوله «ولكن! ! هنا انقطع حبل تصوراتي إذ أن تجولنا القصير قد انتهى» وهي فعلاً تصورات لا ترتبط بالسرد ، لكن الجملة الثانية هي التي تعيدنا إلى ما بدأه من سرد في بداية القصة . لكنه (الراوي) لا يتمم مسيرته مع أصحابه ، وإنما ينفصل عنهم ، إذ ينجذب إلى الليل وإلى هاجس التأمل بدلاً من فكرة السهر في مقهى أو ملهى . وهكذا يترك الحدث نهائياً، ليعود إلى الوصف ، فيقدم صورة للقمر كما رآه في تلك الليلة ، ومع الوصف يقدم تحليلاته في شبه مقالة داخل القصة ، وبلغة الخاطرة الذاتية الحرة التي لا تنضبط ضمن إطار محدد شأن القصة .

ويقول في موضع آخر من القصة ـ بعد تأملات متعددة ـ «ورأيت أن هذه التتبعات الخيالية الفلسفية قد أتعبتني ـ وأضاعت علي شطراً كبيراً من الليل (الذي) يجب أن آخذ الراحة لنفسي فيه» . . وقد أحسن وصف ما صنع فهي « تتبعات خيالية فلسفية» . وقد أضاعت القصة المحتملة لأنها مزقتها ، وفصلت بين مواقفها السردية .

وتنتهي القصة باكتشاف الكاتب لليل الفعلي الذي يجب أن يناديه ويتأمله «أدركتُ أن الليل الذي يجب أن أناديه وأطلب منه أن ينقشع وينصرم ، هو ليل الجهل ، ليل الشقاء الضارب أطنابه في الشرق ، فذكرت ذلك المغني ، وذكرت القمر والنجوم . . ذكرت الدويبات والصراصير . . ذكرت كل خيالاتي وتصوراتي وتململت في فراشي ثم قلت ـ أنا أيضاً بدوري : يا ليل» ص (١٧) .

وهكذا يربط بين ليل المغنّي ، والليل الذي يعرفه الناس نقيضاً للنهار ، وليل الشرق (الليل الحضاري) وهو أشدّها عتمة ، ويضحي النداء (يا ليل) رغبة في انسحاب العتمة الحضارية . وفي هذا دلالة بليغة ، تصلح لتكوّن جواً قصصياً جديداً ، لكن الكاتب لم يستطع

أن يبني الربط على نحو سردي محكم ، فاضطر إلى الشرح والتوضيح ، على الرغم من الإضاءات السردية التي تتخلل فقرات الوصف والاستطراد .

أي أن أبا غنيمة قدم (فكرة قصصية) جديدة ، وهيأ شيئاً من المناخ السردي ، لكنّ الخيوط تفلتت من بين يديه ، فلم يستطع أن يسيطر على نسيجه كما ينبغي ، أو كما أتقن ذلك القصاصون اللاحقون بعد زمن ليس قصيراً .

أما قصته المعنونة بـ (الألم) فقصة تقتلها الفكرة الفائضة عن النسيج السردي ، إذ تغيب شخصية المعلم الذي أدمن الألم وعلمه لتلاميذه ، من خلال منتخباته الشعرية الباكية ، وأما الراوي فإنه يظل متسائلاً غير مقتنع : الألم! الألم ! لماذا يحبه هذا الرجل ، بل لماذا يحببه إلينا؟؟ هكذا يتساءل لكنه لا يوجه السؤال للمعلم ، أما الآخر فيحس بأنه غير مقتنع ، ولا يكلمه إلا بعد زمن طويل إذ يقدم له مقالة عن (جدوى الألم) منشورة في إحدى المجلات ، وتنتهي القصة بسطور منها .

وهذه أيضاً فكرة قصصية أخرى ، أدت التفسيرات والتأملات المقالية إلى تشتيتها وبعثرة أطرافها فقربتها من صيغة (المقالة القصصية) رغم ما فيها من إضاءات سردية ، وما تنطوي عليه من لغة منطلقة أقرب إلى لغة القصة الحيويّة .

ولا يبدو الكاتب مهتماً بتأثيث القصة سردياً ، ولا بتحديد زمنها بما يتناسب مع محدودية القصة القصيرة من ناحية ضيق الزمن ، إلا ما أتى عبر التذكر والاسترجاع ، فبدا كأنه يلخّص ما حدث في سنوات «مضت سنة وأعقبها أخرى . . هو هو كما كان» هكذا يختصر الزمن أو يقفز عنه ، وهذا يمكن أن يحتاج إليه كاتب القصة ، ويمكن له أن يتدبر أمره ، لكنه لا بد أن يفتش عن سبيل غير سبيل التلخيص والسرد المتسلسل الذي لا يسمح بالاختصار من خلال الإخبار فحسب .

أما قصة (الأمل) ففيها جو قصصي واضح ، كما أن مساحات الاستطراد أكثر قصراً ومحدودية ، وقد تمكن أبو غنيمة من السيطرة على النص كله ، دون أن يفلت السرد لصالح الاستطراد المقالي كالذي نلاحظه في عدد من القصص الأخرى .

وتقوم حبكة القصة على شخصية رئيسية هي (الحاج علي) الذي يعرفه الراوي ، وعندما يسمع بمرضه يقوم بعيادته ، وأثناء ذلك يحدثه الحاج علي عن كنز يعرف مكانه ، ويأمل أن يتمكن من الوصول إليه ليحل مشكلات فقره فيسدّ حاجاته ورغبات أسرته ، لكن الراوي لا يشجعه ، إذ يدرك أن التعلق بالكنز المفترض هو تعلّق بالوهم مردّه الحاجة الشديدة والعوز القاسي .

ويعلم الراوي لاحقاً أن الحاج علي حاول مرات عدة أن يتسلل من سرير مرضه نحو المكان المفترض للكنز، وكان أهله يعيدونه حين يكتشفون الأمر . وفي المرة الأخيرة الحاسمة تجيء زوجة الحاج علي لتخبر الراوي أن زوجها مفقود ، وتنتهي القصة بتأملات الراوي في الأمل الذي قد يفتح للمرء باب النجاة في الحياة ، وكثيراً ما يفتح للبؤساء باب الموت ، فيحفر لهم بأيديهم القبر ، وفق ما فكّر فيه الراوي ، وتكون الخاتمة مصداقاً لهذه الرؤية أو هذا الناموس ، وتنتهي بالعثور على الحاج علي «وهناك إلى جانب صخرة ، وفي حفرة ، حفرها بمعوله ذلك التعيس ، وجدنا (الحاج علي) قد سقط ميتاً» .

وهكذا تقف القصّة في رؤيتها ضد الأمل المتوهم أو الكاذب ، لا لتكون مع اليأس والهزيمة ، وإنما لترفض الحلول الرومانسية التي لا تتكئ على وقائع فعلية من إنجاز الإنسان .

وتتوافر هذه القصة على قدر أوسع من الصياغة السردية ، بما فيها من جمل سردية خالصة ، وما فيها من تناول للشخصية الأساسية ، وللشخصيات المتممة لها ، واختصار النمط الاستطرادي الذي وسم قصصاً أخرى .

ومع ذلك فما يزال الترابط التام بين الوحدات السردية ضعيفاً ، فالنقلات أو التحولات من موقف إلى آخر ، لا تتمّم غالباً من داخل الأحداث ، وإنما عبر تطوير الفكرة شرحاً واستطراداً ، دون أن تصاغ التحولات من خلال حركة سردية نامية .

وأكثر ما يخلخل قصص أبي غنيمة عامة هو الراوي المتكلّم الذي يروي عن الآخرين ، لكنه لا يحتفظ بالمسافة الضرورية التي ينبغي أن تفصل الراوي عن المادة المروية ، بل يتدخل في كل شيء ويروي ما يعرف وما لا يعرف ، ويثبت لنا ما يعن له من أفكار أثناء مشاهدة صورة أو متابعة مشهد ، أو مع قدوم حدث جديد ، وهذه التعليقات هي ما يُفسد القصة ويحول دون وصولها إلى صيغة فنية متقدمة .

إنه راو غير محايد ؛ ليس إلا صوت الكاتب الذي لم يتسنّ له بعد فهم لعبة السرد التي تفترض القصة مستقلة عن كاتبها حتى لو كانت قصة ذاتية ، أي أن هناك خلطاً بين الراوي والكاتب (كما هو الحال في السيرة الذاتية وفنون الأدب الشخصي) ، ولو أن أبا غنيمة انتبه إلى هذا الفصل لتخلصت قصته مبكراً من كثير من مشكلاتها الفنية .

وفي هذه القصة مثلاً حوارات جيدة أو معقولة بين الراوي والحاج علي ، تنجح في تطوير السرد ، لكنه لا يلبث أن يتركها إلى الاستطراد والتوضيح مما لا تحتمله القصة الفنية ، إذ أن

الدلالة القصصية ينبغي أن ترد مختبئة في المنطوق القصصي المتحرك ، لا أن تتكشف سافرة في هيئة تعليقات شبيهة بالحكم والمواعظ ، أو بالتفسيرات والتعليقات الصريحة التي تحوّل القصة المنتظرة إلى مقالة تعتمد على الحكاية المسرودة في داخلها .

وفي قصّة (السعادة) تتوسع مادة المقالة لتغرق القصة ، وتختفي معالم السرد ، فتتحول إلى تأملات منمقة حول موضوع (السعادة) معناها ودلالاتها ، وأين هي؟ وكيف يصل المرء إليها . وعلى ما في هذه التأملات من قيمة ودلالة ، فليس بمقدورها أن تنهض بقصة فنية ، ما لم ترد عبر حركة الشخصيات ، وعبر مسار سردي خالص لا تحيد عنه ، لكن أبا غنيمة ضرب صفحاً عن ذلك ، فتحول إلى المقالة المنمّقة ، دون أن يتنبه إلى أنه خنق قصته وأقصاها إلى خلفية بعيدة لهذه المقالة .

ومع أن لغته منطلقة حرة ، تتناسب مع الصياغة القصصية إلا أنه لم يستثمرها في الصياغة القصصية ، وظلت جملته جملة مقالة لا قصة ، تكشف عن تأملات فردية للكاتب فيها عمق وجدة ، وقد عرض لما أسماه (برهة الطرب في الإنسان) لكنه لم يقصّ حكايتها أو يكشف عنها كشفاً قصصياً .

وفي داخل هذا النص المقالي تختبئ قصة صغيرة عن امرأة فقيرة سعيدة مع أبنائها تقيم قريباً من منزل الراوي ، ، إنهم سعداء رغم فقرهم ، وعندما يميل إليهم ليفهم سر سعادتهم ، يلقي إليهم بقطعة نقدية لامعة ، لكنه يفاجأ بأنهم لا يعبأون بها وبلمعانها ، إنهم لا يفكرون في المال ويرضون بالقليل ليظلوا سعداء ، أما غيرهم فيشقى من أجل المال ويفقد حس السعادة .

لكنه أيضاً لا يركز علي هذه الحكاية ليبني منها قصته ، وإنما هي محض مكوّن صغير في المقالة القصصية ، ونجده يعلّق على هذه الحكاية بقوله :

«طربت إذ ذاك لحصولي على ما أنمق به مقالتي» .

فهو يسمي ما يكتبه في (السعادة) مقالة ، وكأنه لا يميز المسافة التي تفصل المقالة عن القصة القصيرة ، أي أن هناك اختلاطاً وتشوهاً في فهم طبيعة القصة ، وأنها محض حكاية تقيم بناءً مقالياً حكائياً ، وهذا الفهم المختلط سبب آخر من أسباب إخفاق القصة .

أما قصة (ليتني كنت) فأقرب إلى خاطرة قصصية ، فيها ضمير المتكلّم وليس فيها غير هذا الراوي المتكلم ، تبدأ بفقرة خاطراتية طويلة :

«في الصدر إنقباض لا أعرف له سبباً ! في القلب ألم خفي لا أقدر على سبر غوره .

فهو بعيد ، بعيد ، في أبعد زاوية منه

وفي النفس ـ ما أعجب تطوراتها ـ حاجة لا أدري ماهي؟» ص (٤١) .

فهذه لغة الخاطرة وتأملاتها ، ولا شأن للقصة بهذا النمط من التعبيرات اللغوية الوصفية ، ويستمر النص على هذا النحو ، يقفز من موقف إلى آخر ، ومن فكرة إلى أخرى ، من غير أن يتمركز في بؤرة واحدة ، حتى يصل مصادفة إلى جملة (ليتني كنتُ) ، فيعرض جملة أمنيات لكل منها مسار ، وصورة مختلفة ، وترقّ اللغة حتى تقارب لغة الشعر في مقاطع التمني ، من مثل المقطع التالي :

« ليتني كنت زهرة

ها أنا زهرة ناضرة ، تكاد تلتهمني العيون ، وتبتلعني النفوس!

ها يد بشرية قد اقتطفتني !

أنا في الصدر . أكاد أذبل ، وأرى عين قاطفي تنظر إلي باشمئزاز» ص (٤٥)

ولكن جمال التصوير هنا متعلق بنص نثري أقرب إلى الخاطرة ، ومن الصعب إدخاله في القصة ، ولعل القارئ يلاحظ أن أبا غنيمة يحاكي جبران خليل جبران بلغته النثرية المسترسلة ، وبمناخاته التي تقترب من الطبيعة لتقدم تأملات متصلة بالحياة الإنسانية وبنفس الإنسان ، إذ يثقلها العالم بالأوزار ، فتحاول البحث عن منقذ من ثقل الوجود إلى خفة الطبيعة .

أما قصة (اليتيم) فحكاية مروية عن صديق «حدثني صديق لي قال . . . . » وهي تأخذ طريقة السرد القديم ، سرد الحكاية ، من غير تعميق لمسارها السردي ، ومع أنه يقدم قصة لفتى اسمه (أحمد) عانى اليتم والفقدان ، ويتيح لنا أن نسمع أو نقرأ الحكاية مروية عن صديق ، إلا أنه لم يطوّر هذه الإمكانات السردية ، وبقي في إطار الحكاية البسيطة .

وفضلاً عن ذلك هناك مقاطع وفقرات مطولة تتمترس خلف الوصف التقليدي غير القصصي ، لتنتهي بالتركيز على ألم اليتم ، ولتكون الحكاية كلها بقصد الكشف عن هذه الحالة الإنسانية .

وفي قصته (وقفة على طلل) يعود إلى المكان ، وهو آثار جرش ليتأمل فعل الدهر ، وتبدل الزمن ، إذ أن الأبنية الكبيرة تدل على الإنسان الذي كسره الدهر وغيّبه ، لتظل آثاره دليلاً عليه .

ويتخيل الكاتب شخصاً يخرج من الآثار ليقيم معه حواراً مطولاً يمتلئ بالتحليل والتأمل ، في شبه تحليل حضاري ، وينتهي الحوار بمشهد جنود سكارى يحملون قتيلاً ، وتنتهي القصة كلها بفكرة عن الأمة التي دخلت دور الفساد الحضاري من خلال رمزية (الكأس) : «تعسةٌ الأمة التي كل أدوارها كأس» ص (٦٨) .

وقد عانت هذه القصة من التفكك في النسيج القصصي ، لاعتمادها على انتقالات مردها ذاكرة الراوي وذهنه ، ولا تعود إلى المنطق الخاص للعالم الموضوعي في القصة ، ولذلك ضعفت فيها الروابط ، وبدا المعنى فائضاً عن السرد ، أي أن البنية السردية ضعيفة وأضيق من المعنى الذي قصد الكاتب إليه ، مما أدى إلى تفتت القصة وتمزقها بفعل التأملات والشروحات الخالصة من غير أن ترد هذه التأملات كنتيجة للسّرد أو ضمن حركته وتطوره الداخلي .

كما أن التركيز في النص على الصور أو التماثيل التي عاندت الزمن يعتمد على الوقوف عندها ، والانطلاق من إيحاءاتها ، من غير أن يجمع كل هذه التفاصيل في بؤرة سردية محددة ، فبدت القصة مواقف متعددة لا روابط بينها ، فضلاً عن الشرح المطول عن الأدوار الحضارية، وهو شرح مقالي صارخ ، بعيد عن القصصية أو الروح السردية .

وفي النص المعنون بـ (أنا والشعر) نجد الراوي راغباً في الشعر ، باحثاً عن سبيل قويم إليه ، ويمر بمراحل عديدة في مطلبه هذا من غير جدوى : يشتري كتباً وأقلاماً ، ويبحث عن الابتسامة ، ويطارد الأمل ، ويفتش عن البكاء ، ويكتشف في الختام أن الشعر في داخل الإنسان وليس في العالم الخارجي ، إنه في القلب وليس في الصور الخارجية ، ولذلك تنتهي القصة بجملة «إن أردت أن تكون شاعراً فاشتر قلباً باكياً» .

وفي هذ النص ملامح قصصية أكثر ترابطاً ، بسبب وحدة التعبير وقلة التدخل ، لأن الكاتب يروي عن نفسه ، لا عن الآخرين ، ومع ذلك فلغتها أقرب إلى خاطرة سردية محدودة الأحداث ، من غير أن يطور الجو القصصي الممكن إلى حالة أدخل في القصة القصيرة ، وأقرب إلى طبيعتها السردية المنضبطة .

والقصة التالية لها (لا تبك) تشبهها لغة وطريقة بناء ، إذ يحاول الراوي أن يستجيب لنصيحة صديقه : لا تبك ، لكنه لا ينجح في البعد عن مسببات البكاء ، وخاصة حين يرى موقفاً تتحطم فيه بعض آثار الأمويين عند الجامع الأموي ، كي تباع للسياح الأجانب ، فيتذكر الماضي ، ويرى في بيع هذه الآثار بيعاً لأمجاد اندثرت ، وتخلٍ عن التاريخ العربي ، فينسى إذ ذاك النصيحة وهو يقول : «ابك بعد اليوم إيك إبك» .

كان يمكن لأبي غنيمة أن يعتمد على الموقف الأخير وحده في بناء قصته ، موقف بيع آثار الجامع الأموي ، وما فيها من دلالات على الماضي العربي ، وهذا الموقف وحده يبدو كافياً لإنجاز قصة ناجحة لو توافرت للكاتب أدوات القصة ومناخاتها السردية المتقدمة ، لكن الموضوع تغلب عليه أكثر من تقنيات السّرد .

أما قصة (أمام الناي) فيهديها إلى صديقه مصطفى الصواف ، وهي مروية أيضاً بلسان الراوي المتكلم ، الملتبس بالكاتب ، كما هو الحال في أكثر قصص أبي غنيمة . ويروي عن صديقه (ربما هو نفسه مصطفى الصواف) الذي مني بنكبات متتالية ، من موت أبنائه ثم زوجته، ثم فقره وسوء حظه ، وتقوم القصة على تنامي النكبات وتتابعها ، وعندما يأتي عازف الناي الجوال ويقف عندهما يترجم الراوي إيقاع الناي بنصوص موقعة أقرب إلى الشعر الحديث ، لأنها مبنية على وحدة التفعيلة ، ولو كتب مثلها لكان واحداً من الرواد المبكرين لشعر التفعيلة .

وإضافة إلى ذلك يتمثّل في هذه القصة ملمح امتزاج الشعر بالقصة ، وهو من ملامح القصة العربية القديمة ، كما هو الحال في فن المقامات ، إذ من المألوف أن تتضمن المقامة مقطوعات أو أبيات شعرية قصيرة ، تسهم في استيفاء الدلالة العامة للقصة .

و(أمام الناي) فيها جو قصصي يرتكز على شخصية واحدة ، وعلى تتابع النكبات ، وتنفتح على مناخ قصصي واضح :

«قتل أخوه غيلة ، وألحق به ابنه البكر ، ثم مات الصغير !

فكان هذا الحادث الأخير سبباً لإثارة حقده والانتقام من قاتل الأخ والابن . . . الخ» ص (٨٥) .

ومن الجديد في هذه القصة لعبة المحاكاة عبر التركيز على نغمات الناي وإيقاعاته ، إذ تأخذ قسطاً واضحاً من القصة ، فضلاً عما فيها من حيويّة وحركة ومنها مثلاً المقطع التالي :

«عاد الزامر إذ ذاك وكانت نغمات الناي في هذه المرة رقيقة مثيرة ، فكأنها تقص نبأ مفجعاً أو تبسط قضية محزنة .

إنها كانت تقول :

إن معنى الحياة

أيهذا التعيس

. . . .

فابك مثلي على

مابها من شقاء

واعترف ! . . .» ص (٩٢)

وهناك مقاطع أخرى تسير على النغمة نفسها ، وفيها سائر شروط الشعر الحر (شعر التفعيلة) المختبئ داخل القصة ، ومع نغمة (الحجاز) كان صداها شعراً يحاكي النغمة ويترجمها بالكلمات :

أيها الجاهلُ

أيها الغافلُ ،

أنت في ذا العناد

وبذا الابتعاد

عن مؤاساتنا

قد تركت الحياة

تستذل الدموع

فتميت الذي

يتغذى بها ،

فلك الويل إنْ

أنت لم تعترف ،

فاعترف !

اعترف !

أيهذا التعيس ص (٩٤) .

ومع أن هذه المقاطع الشعرية قد تؤدي إلى تشتت القصة ، خاصة مع كثرتها ، إلا أن اللجوء إليها في هيئة محاكاة لنغمات الناي (الكلمات صدى للإيقاع الموسيقي) يسوغ إلى حد بعيد ورودها في النص ضمن إطار فيه الكثير من الجدة والتنويع .

ولو تأملنا هذه النصوص مستقلة عن النص القصصي ، فسنعدها بدايات أخرى مبكرة

لشعر التفعيلة . وإتقانها على هذا النحو من حيث تقسيم السطور ، وتنوع عدد التفعيلات في كل سطر ، وعدم التركيز على القافية وتكرارها على مسافات ثابتة ، يدل على ممارسة واختبار لهذا النمط الكتابي ، وهو ما يجعلنا نتساءل عن تجارب أخرى لأبي غنيمة في هذا الحقل ، ألا يحتمل أن يكون قد كتب نصوصاً شعرية مشابهة ، وأين هي ليمكن دراستها وإضافتها إلى بواكير التجربة الشعرية العربية في سياق تطور الشعر الحر؟!

أما القصة الأخيرة فعنوانها (الجسم في غربة والروح في الوطن) عن فتى من طرابلس الغرب ، حملته أحداث وطنه إلى الشام ، وأصبح صديقاً للراوي ، ويمتد زمن القصة إلى سنوات ، منها سنوات الدراسة ، ثم ذهاب الفتى إلى الحرب ، وعودته منها . ويمكن ملاحظة طريقة التعامل مع الزمن في قول الكاتب :

«انتهت الحرب . . ورجع كل إلى أهله . . وعاد هو إلى دمشق : شهدته بعد مضي أربعة أعوام على افتراقنا فعانقته بحنو وأسبلت أمامه دمعة حوت كل ذكرى الأيام المدرسية اللذيذة فقابلني بمثلها» ص (١٠٢) .

فالزمن الطويل يتم اختصاره بجرة قلم ، وبلغة وصفية ، تقوم على التلخيص ، وعلى القفز العشوائي . وهذا يدل على محدودية المعرفة بالأصول القصصية ، وبالإمكانات المختلفة التي يتيحها السرد ، وبحدود الفضاء القصصي في حال القصة القصيرة . وتسويغ هذا الإخفاق كله أننا أمام بدايات وطلائع مبكرة، ومع أول محاولة لكتابة مجموعة قصصية متكاملة ، ولو لم يكن لها حظ من النجاح فحسبها جرأة البدايات ، والانفتاح على لون كتابي تقطعت سبل اتصاله بجذور السرد القديم ، وهو يولد ولادةً جديدة لا تستند إلى خبرة الذاكرة، ولا إلى تجارب متصلة متتالية .

وتنتهي القصة بما يكشف عن الواقعية الفعلية أو التحقيقية في قصص أبي غنيمة ، إذ يتأكد أن الراوي هو المؤلف وأن الفتى شخص حقيقي يعرفه :

«أخذ الدفتر الذي أكتب به (الأغاني) ونظر في وجهي برهة ثم قال :

ـ أتكتب فيما أريد يا صبحي؟

فقلت له باطمئنان : أجل!» ص (١٠٣) .

ونقش الشاب الطرابلسي في رأس الصفحة جملة كبرى تقول (الجسم في غربة والروح في الوطن) وهي جملة العنوان ، كما أنها الجملة التي تكثف الدلالة الجوهرية في القصة .

خلاصة

يمكن أن نقول إذن : إن قصة العشرينات ، قصة بدايات وطلائع مبكرة ، هي قصة بالمعنى التاريخي أكثر من الفني ، وقد امتازت بكثرة الاختلالات الفنية فيها ، وعدم توفر خبرة كافية ودراية واضحة بأصول الفن القصصي ، إنها قصة مجازاً أو تجوزاً في كثير من الأحيان ، وهي علامات تدلنا على مصاعب الانطلاق وتعثره . وهي بذلك تمثل الميول الأولى لميلاد جديد للسَّرد العربي ولنقطة البداية ، ولذلك فلها حقّ الريادة التاريخية التي مهدت السبيل للريادة الفنية من بعد .

وقد لاحظنا أن الرائدَين ـ بيدس وأبا غنيمة ـ كليهما من المثقفين المتنورين وممن لهم علاقة بالصحافة والثقافة الأجنبية ، فضلاً عن ثقافة عربية رصينة ، واهتمام بالقضايا العامة التي شغلت العرب آنذاك وقد أسهمت هذه المكونات في تعميق وعيهم المبكر وفي اتجاههم للفن القصصي للتعبير عن فكرهم ووعيهم .

ومن أهم المشكلات التي عانت منها القصة ما يلي :

- تدخل المؤلف وعدم التمكن من الالتزام بالمنطق الموضوعي الداخلي للقصة .
- سيطرة الأفكار بشكل صريح بحيث تطفو على سطح النص القصصي من غير أن تغيّب ، أو تذوّب داخل النسيج السردي .
- عند أبي غنيمة خاصة اختلطت القصة بالمقالة والتأملات الذاتية ، والشطحات الذهنية المطوّلة ، مما يؤدي إلى استطرادات تمزّق النسيج القصصي وتفتت أجزائه . ويبدو بيدس من هذه الزاوية أكثر معرفة بالقصة وأوضح قصداً في إنتاجها .
- هناك المستوى اللغوي البياني ، وعدم التنويع في استخدام اللغة ، إذ اللغة هي ذاتها في الوصف والسرد والحوار ، وهناك تجنب للعامية أو لتأثيراتها ، أي المحافظة على اللغة ، وصيانتها في إطار لغة فصيحة بيانية فيها أبعاد ومؤثرات معجمية واضحة .

وكما يقول هاشم ياغي «فقد عرف هذا الطابع : التدخل السافر وفرض الآراء ، واللون المباشر الصارخ سمات واضحة تميز أقاصيص هذه الطلائع ، وتضعف من التكنيك القصصي ، والبناء الفني فيها ، لا بل تشدهما أحياناً إلى المرحلة السابقة لنشوء القصة عامة ، وهي مرحلة التعبير النثري المباشر ، والتقرير عالي النبرة ، والأخذ بفكرة الوعظ والتوجيه المباشر ، والجري وراء المغزى الصارخ ، لكن هذا الطابع لم يمنع وجود بعض الأقاصيص البارعة في بنائها الفني في مجموعة مسارح الأذهان» (٩) .

منتخبات قصصية من مرحلة الطلائع

١ ـ قصة (هدية العيد) : لخليل بيدس

٢ ـ قصة (أين كنت) : لمحمد صبحي أبو غنيمة .

هدية العيد

خليل بيدس

جلست حواءُ مساء عيد الميلاد في منزلها وأخذت تعدُّ النقود التي معها ، فاذا هي ريالان فقط ، فألقتها على مائدة صغيرة أمامها وأوغلت في تأملاتها .

كان هذان الريالان كلَّ ما استطاعت حوّاء أن تقتصده من نفقات البيت في الأشهر الأخيرة ، فلم يتسنَّ لها أن توفر أكثر من ذلك : لأن مرتَّب زوجها الشهري كان ثمانية جنيهات فقط ، وهي تكاد لا تكفي لسدّ نفقات المعيشة وقد ارتفعت الأسعار وأصبح كل شيء غالياً .

تنهّدت حواء وألقت نظرة على ما حولها ، ثم عادت إلى تأملاتها كان المنزل الذي تسكنه هي وزوجها صغيراً ، وليس فيه من الأثاث إلاّ كل بسيط ، ولولا النظافة التي كانت تبدو في جميع جوانبه ، لكان في حالة حقيرة .

غداً عيد الميلاد ، وليس مع حواء إلاّ ريالان ، فماذا تستطيع أن تبتاع بهما من الهدايا التي اعتادت أن تهديها لزوجها كل سنة؟

ثلاث سنوات مرّت على زواجها بجورج ، وقد انقضت هذه المدة على أحسن حال من الحب المتبادل والدعة والاقتناع بما قسمه الله . وكان الزوجان يتبادلان كل سنة الهدايا ، اقتداءً بغيرهما من الأزواج ، فهل في طاقة حواء أن تحجم هذه السنة عمَّا ألفته من هذه العادة ؟

تأملت حواء طويلاً في حالها . ثم أكبّت على المقعد الذي كانت جالسة عليه واستخرطت في البكاء ، لأنها لم تجد عزاءً لنفسها إلاّ في البكاء .

ولكنها لم تلبث أن وثبت على قدميها ، كمن أشرق عليه فكر جديد . فكفكفت عبراتها وتقدّمت إلى مرآة كانت على أحد جدران الغرفة ، فتفرّست في وجهها ، وكان شعرها الذهبي الجميل مسترسلاً على كتفيها ، وهو يكاد يصل إلى قدميها ، فتنهدت واكتأبت .

كان أعزّ الأشياء لحواء ولزوجها جورج ـ شعر حواء ، وساعة جورج .

إن حواء كانت في غاية الرقة والرونق والجمال ، غير أن شعرها أجمل شيء فيها . ولو رأته ملكة سبأ نفسها ـ وهي المشهورة بجمالها وغناها ـ لحسدتها عليه وتمنت أن يكون لها مثله ، ولو بفقدان عظمتها وغناها . . وأما ساعة جورج فكانت من الذهب الخالص ، وقد ورثها عن أبيه ، وأبوه عن جدّه ، وهذا عن أبيه . . ، حتى أصبحت في نظر جورج أثراً ثميناً لا يرضى بجميع كنوز سليمان الحكيم بدلاً منه .

نظرت حوآء إلى شعرها ، ثم خرجت من المنزل مسرعة كأنها تريد أن تقضي أمراً في نفسها وتخشى أن تغلبها عواطفها ، فتردّها عنه . وقد انحدرت من عينيها دمعتان محرقتان مسحتهما بمنديلها وواصلت سيرها ، حتى بلغت مخزناً لسيدة تتاجر بالشعر ، فدخلت وقد أسرع نبضان قلبها وصعد الدم إلى رأسها وقالت لصاحبة المخزن ـ جئتُ أعرض عليكِ شعري أيتها السيدة ، فكم تدفعين ثمنه ؟

فدنت صاحبة المخزن من حواء وأخذت تتفرّس في شعرها وتلمسه بيديها ثم قالت ـ ستة جنيهات لا غير .

فاندفع من صدر حواء تنهد عميق وقالت ـ حسن . فقصيه وانقديني الثمن في الحال .

وفي أقل من لمح البصر قصت التاجرة شعر حواء ودفعت اليها ثمنه ، وخرجت حواء هائمة على وجهها ، حتى إذا بلغت سوق الصاغة ابتاعت بكل ما لديها من المال سلسلة ذهبية ، ثم عادت إلى منزلها وقد نسيت شعرها ، ولم تفكر إلاّ في الهدية التي ستطرف بها زوجها عندما يعود مساءً من عمله . ولكنها ما إن وقفت أمام المرآة حتى هطلت دموعها وعظم عليها الأمر .

شعرت حواء بأنها قد فقدت جمالها إلى الأبد ، وهي لاتزال في شرخ الشباب . . . إنها ابتاعت لزوجها هديةً ، ولكنها دفعت ثمنها ما يفوق حياتها ثمناً . . . فزفرت زفرةً محرقة ، وقامت إلى منزلها تتشاغل بترتيبه ، إلى أن آذنت الساعة السابعة مساءً ، فذُعرت ، لأن زوجها يعود عادةً في مثل هذا الوقت ، وقد خشيت أن يقابلها باللوم العنيف ، وتكون بعملها قد نغّصت عيشهُ إلى الأبد .

ثم نظرت إلى السلسلة وكانت في علبة جميلة ، فحملتها بيدها ووقفت في أعلى درجة من درجات سُلّم المنزل تنتظر زوجها .

ولم يطل وقوفها حتى فُتح الباب ودخل جورج . وما كاد يصعد السلّم ويرى زوجتهُ حتى

وقف مبهوتاً كأنّ غشاوة غطّت عينيه .

كان جورج يحب زوجته إلى درجة العبادة ، وقد وقف نفسه على خدمتها وتوفير أسباب راحتها ، وكانت هي في نظره أجمل نساء العصر ، وكان إذا ذكر جمالها يذكر قبل كل شيء منه شعرها الذهبي الجميل ، وها هو يراها الآن وقد فقدت تلك الحلية الباهرة . . .

وقف جورج ، وقد فتح فاه ليتكلم . فلم يجد إلى النطق سبيلاً .

فتقدمت حواء وقالت بصوت يرتعش حزناً - لا تنظر إليّ يا جورج بهذا الذهول ! ولا يشقّ عليك ما فعلتُ ! فقد بعتُ شعري لأبتاع لك هدية العيد ، إذ لم أشأ أن أستقبل وإياك نهار الغد بلا هدية ، فلا تلمني أيها الحبيب ولا تغتظ ، فأنا أنا بشعري أو بدونه ، وعمّا قليلٍ يطر ويطول ، فأعود إلى ما كنتُ عليه .

وكأنّ جورج قد عاد إلى نفسه عندما سمع كلام زوجته ، فطوّقها بذراعه وقبّلها بلهفة ثم قال : إنك لم تدركي ما اعتراني يا حواء ، فأنت في عينيّ الحبيبة العزيزة الوحيدة في أيّة صورة كنت ، ولكنك بعد أن تفتحي هذه العلبة تعلمين سبب ذهولي . ثم دفع إليها علبة من العاج كانت في يده . وما كادت حواء تطلع على ما فيها حتى وهنت قواها وكادت تقع مغشياً عليها . رأت حواء في العلبة خمسة أمشاط جميلة مرصعة بالحجارة الكريمة ، فتنهدت من كبد حرّى وقالت وهي تضمّ الأمشاط إلى صدرها - إن شعري سينبت بعد مدة قصيرة ، فأزينهُ بهذه الحلية التي آثرتني بها الآن أيها الحبيب !

وكأنها فطنت لهديتها فقدّمتها إلى زوجها وهي تقول - وهذه هديتي لك إنها كهديتك جمالاً وحسناً ، وقد طفتُ جميع مخازن الصاغة حتى انتقيتُ لك هذه السلسلة البديعة التي لا تليق إلاّ بساعتك !

فقهقه جورج ضاحكاً وقال ، وهو لا يملك عبرته من الانهمال ، - لنخبئ هاتين الهديتين يا حواء إلى فرصة أخرى ، فقد بعتُ ساعتي ، كما بعت أنت شعرك ، فتعالي أُقبلك وتقبليني أيتها المفدّاة بالروح ، ولتكن هذه القبلات خير ما نستقبل به عيد هذا العام . . .

فأسندت حواء رأسها الى صدر زوجها وقالت بصوت يأخذ بمجاميع القلوب رقةً - ما أسعدني بك يا جورج ! . . .

(مسارح الأذهان ص ٢٥٢ - ٢٥٧)

أين كنت

د. محمد صبحي ابو غنيمة

كان ذلك في اليوم الثاني من خلق هذ العالم الفاني ،

دوى صوت في الكائنات :

أن إليَّ يا أبنائي فسأمنحكم الصفات ! . .

وما هي إلا برهة حتى امتلأت السماء بالمخلوقات ، بين شابة وشاب وطفل وعجوز وشيخ وغلام ،

وأخذ الكل يتهامسون فيما بينهم عما سيكون نصيب كل منهم من هذه المنح الإلهية فكان لهذا الهمس ضجيج وضوضاء ، علت حتى ظن الملائكة أن الحياة البشرية التي حدثهم الرب عنها في اليوم الأول قد ابتدأت وأنهم سيرون منذ تلك الساعة آثار القدرة بأبهى وأجلى مظاهرها فأنصتوا بإجلال وخشوع !!

أنصتوا وقد علت وجوههم الصبيحة علائم الاشمئزاز من هذه الجلبة التي عكرت عليهم صفو سكونهم المهيب ، والتي أشغلتهم عن عبادة القدير هذه البرهة . . . لم يطل ما هم فيه حتى سمعوا رئيسهم الكبير ينادي بصوت يأخذ بمجامع القلوب :

السمع ! يا أبناء القدرة فإن العظيم الجبار ، سيتجلى ليغدق عليكم نعمه !

وهنا ساد الصمت على الجميع فلم يسمع في أنحاء الملكوت غير أصوات تشبهها الألحان ، هي نغمات الملائكة في علّيين ، القائلة بخشوع وخضوع :

سبحانك اللهم ! سبحانك اللهم .

وسجد الملائكة بعد حين ، وهم يرتلون هذه الأناشيد ، فأدرك الناظرون أن الساعة أزفت وأن الوقت قد حان ؟

ثم سطع نور عظيم من جميع الأطراف فأحس الكل بهيبة امتلأت بها نفوسهم وخشوع اطمأنت له قلوبهم فشاركوا الملائكة في تهاليلهم وصاحوا بصوت واحد :

سبحانك اللهم ! سبحانك اللهم !

وطأطأت الرؤوس إجلالا وعاد الصمت فملأ الأرجاء !

وإذ ذاك سمعوا صوتاً ـ لم يعلم مصدره ـ ملأ القلوب هيبة وجلالا يقول بنغمة لاهوتية خاصة به :

لقد شاءت إرادتي يا أبنائي أن تكونوا في العالم الذي أبدعته لكم وهيأت لكم فيه أسباب الحياة! فخلقتكم ولي في ذلك حكمة بالغة وأبدعت صوركم وأنا المبدع تعاليت عن الشبائه والأنظار

ـ سبحانك اللهم ! سبحانك اللهم!

وقد دعوتكم لأسبغ عليكم نعمي ولأهب كلا منكم (صفة) توطد أركان هذه الحياة التي ستحيونها والتي كلها آثار شاهدة على قدرتي).

فليتقدم إليّ كل منكم وليعلن اسمه على رؤوس الأشهاد وليقبل ما سأمنحه من الخصائص والصفات ولا يحاول الرد والاعتراض فأنتم الجهلاء وأنا العليم الخبير!

ـ سبحانك اللهم! سبحانك اللهم!

أجل ! تقدموا يا أبنائي واعلموا بأني سأقيم بخصائصكم هذه وزن الحياة الفانية فاعملوا بها ما زالت (واذكروني أذكركم واشكروا لي ولا تكفرون) . . .

وساد السكوت وعم الصمت فعلم الجميع أنه لم يبق إلا الامتثال فأخذ الكل ينظر الى هندامه ويصلح به ما يراه مختلاً.

وإذ ذاك تقدم فتى صبيح الوجه ، تسطع منه الأنوار ، وعليه علائم الرصانة والوقار ونادى بصوت رنان :

أنا! أنا (العلم) يا رب فمالي عندك من الهبات ؟

ـ لك (الحقيقة) أيها الفتى المحبوب!

وتقدمت فتاة لها نظرات النمر ومشية الأسد وقالت أنا (الإدارة) يا رب!

ـ لك (القدرة) أيتها الفتاة !

ثم تشجع الجمع بعد ذلك فأخذوا يتقدمون واحداً بعد واحد ويرجعون بمنحهم شاكرين مكبرين وكان منهم من تقدم فقال :

أنا (العمل)	ـ لك (السعادة)
أنا (الكسل)	ـ لك (الفشل)
أنا (الشيخوخة)	ـ لك (طول الأمل)
أنا (النفس البشرية)	ـ لك (الشره)
أنا (الفصاحة)	ـ لك (الألسنة)
أنا (الجمال)	ـ لك (الكمال)
أنا (الحب)	ـ (لك القلب)
أنا (الشاعرية)	ـ لك (كل ما في كوني)
أنا (الظلم)	ـ لك (المصرع الوخيم)
أنا (العيون)	ـ لك (الجاذبية)
أنا (الشقاء)	ـ لك (الدموع)
أنا (الكذب)	ـ لك (الفضيحة)
أنا (الخيانة)	ـ لك (الكره)
أنا (الأمانة)	ـ لك (الاعتماد)

وتقدمت بعد ذلك فتاة تمنطقت بدرع من الزرد وتقلدت سيفاً صقيلاً وأمسكت برمح وفي يدها درقة فأعجب الكل بمنظرها وصاحت بصوت عال :

أنا (القوة) أيها الرب !!

ـ لك (الحق) أيتها اللبؤة !!

وكان آخر من تقدم فتىً نظيف الوجه والثياب وضع على عينيه نظارة زرقاء وتأبط محفظة من الجلد وفي يمينه عصا جميلة فدار بينه وبين الرب حديث طويل لم يسمع الكل منه إلا كلمة الرب الأخيرة :

(أوصيك) به خيراً !! . . .

ولم يبق من يتقدم للعطاء فأخذ كل يهنئ صاحبه بما ناله من الهبات وما اكتسبه من الصفات ، فعلت لهذا ضوضاء عظيمة وكاد رئيس الملائكة أن يصرف الجميع !

وفيما هو على وشك النداء إذا بصوت سمع من بعيد يقول :

وأنا! وأنا يا رب! مالي عندك من الهبات ؟؟

وتقدم إذ ذاك فتىً أشعث الوجه ، مغبر الثياب وهو يلهث من التعب والركض ونادى ثانية وهو يخترق الصفوف ليقف في المحل المعد للطلب :

وأنا ! وأنا (الشرق) يا رب فما لي عندك . . . : ؟

فسمع إذ ذاك صوت (القدرة) مرتجاً ، يرتجف غضباً يقول :

ـ ويحك (وأين كنت) حتى الآن !؟

ـ كنت . . . . كنت ، ألهو بنزاع وقع بين أدياني الكثيرة التي تناولتها منك البارحة يارب .

ـ وماذا تريد بقولك (الكثيرة) أيها الأبله ! وهل لي غير دين واحد هو التحابب ! فاذهب . . اذهب من أمامي فإن لك (الخسران) ما زلت لاهياً !! . . .

(أغاني الليل ص ٥٥ ـ ٦٠)

هوامش الفصل الثاني

١ ـ انظر : عباس خضر ، القصة القصيرة في مصر ، الدار القومية للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٦ (ص ٣١ وما بعدها عن المحاولات القصصية الأولى) . وقدوضع المؤلف في نهاية كتابه بياناً بالمجموعات القصصية التي ظهرت قبل سنة ١٩٣٠ ، وعددها عشرون مجموعة أقدمها سنة ١٩٢١ ، ومن أبرز كتابها : محمد تيمور ومحمود تيمور ، ومحمود طاهر لاشين ، وعيسى عبيد وشحاته عبيد ، ويلاحظ هنا دور الأخوين تيمور والأخوين عبيد ، مما يؤشر إلى دور النشأة المشتركة) .

٢ ـ د. محمد جمعة الوحش ، مجلة النفائس العصرية واتجاهاتها الأدبية ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٩ ، ص ٢١ وما بعدها . ويجد القارئ في هذا الكتاب ص ٣٧ ـ ٣٨ كشفاً طويلاً بآثار خليل بيدس ابتداءً من عام ١٨٩٨ حيث صدرت روايته الطبيب الحاذق ، وتصل أعماله إلى أكثر من أربعين عملاً بين القصص والتاريخ والتربية وموضوعات أخرى مؤلفة ومترجمة .

٣ ـ عبد الرحمن ياغي ، القصة القصيرة في الأردن ، منشورات لجنة تاريخ الأردن ، عمان ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ١٢ . وانظر ترجمته وأعماله في : معجم أدباء الأردن ، الجزء الأول (الراحلون) ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص ١٨١ .

٤ ـ غض الدكتور غسان عبد الخالق النظر عن هذه المجموعة ، وعد كتاب (ذكريات) لشكري شعشاعة (١٩٤٥) أول مجموعة قصص قصيرة في الأردن ، والحق أن أغاني الليل (١٩٢٢) أعمق في ارتباطها بالقصة القصيرة من (ذكريات) فهي سابقة لها بأكثر من عشرين عاماً في المستوى التاريخي ، كما أن صاحبها سماها (مجموعة قصص) وهو أمر لم يقصده شعشاعه حين كتب صوراً قصصية من أدب المذكرات على نحو ما فعل طه حسين في (الأيام) مع فارق كبير في المستوى الفني .

انظر : غسان عبد الخالق ، الغاية والأسلوب ـ دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الأردن ، أمانة عمان الكبرى ـ عمان ، ط١ ، ص ٧١ ، وص ٨٣ هامش (١) .

٥ ـ ٦ ـ ناصر الدين الأسد ، خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين ص ١٨ ومابعدها ، ص ٣٤ ـ ٣٧ .

ـ ناصر الدين الأسد ، الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن ، ص ٩٤ ـ ٩٥ .

ـ عبد الرحمن ياغي ، حياة الأدب الفلسطيني ، الصفحات ، ١٠٩ ، ٣٤١ ، ٣٤٩ .

- يعقوب العودات ، من أعلام الفكر والأدب في فلسطين ، ص ٧١ .
- محمد جمعة الوحش ، مجلة النفائس الفلسطينية واتجاهاتها الأدبية ، ص ٣٧ـ٣٨ .
- عمر محاميد (روسيا فلسطين : ألف عام من العلاقات) أم الفحم ـ فلسطين ، وهو مخطوط قيد النشر ، أطلعني عليه الزميل الشاعر عز الدين المناصرة .

٧ـ محمود سيف الدين الإيراني ، الأعمال الأدبية الكاملة ، ٢/ ٣٢٢ .

٨ـ هاشم ياغي ، القصة القصيرة في فلسطين والأردن ، ص ١٣٩ ـ ١٤٠ .

٩ـ المرجع نفسه ، ص ١٤٢ .

مصادر ومراجع لدراسة خليل بيدس

١ ـ خليل بيدس ، مسارح الأذهان (مجموعة قصص) ، المكتبة العصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٢٤ .
وصدرت الطبعة الثانية عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب الفلسطينين ، بيروت ١٩٨١ .
٢ ـ (الأسد) ناصر الدين ، الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن ، معهد الدراسات العربية ،
القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٧ .
٣ ـ (الأسد) ناصر الدين ، خليل بيدس رائد القصة العربية في فلسطين ، معهد الدراسات العربية ،
القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٣ .
٤ ـ (الأسد) ناصر الدين ، الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى عام ١٩٥٠ ، مؤسسة شومان
والمؤسسة العربية ، عمان ـ بيروت ، ٢٠٠٠ .
٥ ـ عليان (حسن محمد) فن القصة القصيرة في فلسطين ، رسالة جامعية مخطوطة جامعة القاهرة ،
إشراف (طه وادي) ، ١٩٨٠ .
٦ ـ العودات (يعقوب) ، أعلام الفكر والأدب في فلسطين ، وكالة التوزيع الأردنية ، عمان ، ١٩٨٧ .
٧ ـ محاميد (عمر) ، روسيا ـ فلسطين : ألف عام من العلاقات ، أم الفحم ـ فلسطين (مخطوط) .
٨ ـ الوحش (محمد جمعة) ، مجلة النفائس الفلسطينية واتجاهاتها الأدبية ، عمان ، ط١ ، ١٩ .
٩ ـ ياغي (عبد الرحمن) ، حياة الأدب الفلسطيني الحديث ، دار الآفاق ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .
١٠ ـ ياغي (هاشم) ، القصة القصيرة في فلسطين والأردن المؤسسة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .

مصادر ومراجع لدراسة محمد أبو غنيمة

١ ـ محمد صبحي أبو غنيمة ، أغاني الليل ، مطبعة الترقي ،دمشق ، ١٩٢٢ (وطبعتها وزارة الثقافة الأردنية طبعة أخرى عام ١٩٩٠)

٢ ـ الإيراني (محمود سيف الدين) ،ثقافتنا في خمسين عاماً (فصل القصة) ، دائرة الثقافة والفنون، عمان ، ط١ ١٩٧٢ وهو منشور في الأعمال الأدبية الكاملة ، مؤسسة عبد الحميد شومان ، المجلد الثاني.

٣ ـ أبو صوفة (محمد) ، من أعلام الفكر والأدب في الأردن ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان ، ط١ ١٩٨٣ .

٤ ـ قطامي(سمير) ، الحركة الأدبية في شرقي الأردن (١٩٢١ ـ ١٩٤٨) ، وزارة الثقافة والشباب ، عمان، ط١ ، ١٩٨٢ .

٥ ـ عبيدات (محمود) ، سيرة الشاعر المناضل مصطفى وهبي التل ، بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط١، ١٩٩٦ .

٦ ـ عليان (حسن) القصة القصيرة نشأتها وتطورها ، في كتاب : القصة القصيرة وموقعها من القصة العربية، وزارة الثقافة ـ دار أزمنة ، عمان، ط١ ، ١٩٩٤ .

٧ ـ مصطفى (شاكر) القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

٨ ـ الناعوري (عيسى) ، محمد صبحي أبو غنيمة وآثاره الفكرية ، مجلة رسالة الأردن ، آذار ١٩٦٠ .

٩ ـ هاشم (كايد مصطفى) ، قاموس المؤلفين في شرقي الأردن ، مطابع القوات المسلحة ، عمان، ١٩٩٥ .

١٠ ـ ياغي (عبد الرحمن) القصة القصيرة في الأردن ، لجنة تاريخ الأردن ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٣ .

١١ ـ ياغي (هاشم) ، القصة القصيرة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .

الفصل الثالث

الإيراني والذين معه
روّاد القصة الفنية

محمود سيف الدين الإيراني

يعدّ الإيراني (محمود سيف الدين) ـ بعد الطلائع ـ الرائد الأول والأبرز للقصة القصيرة في فلسطين والأردن ، فقد بدأت تجربته مبكراً (عقد الثلاثينات) ، وظل مخلصاً للفن القصصي ، متطوراً من مرحلة إلى أخرى ، حتى استوت تجربته ونضجت . فتمكن من تقديم قصة متطورة تنفتح على عالم الإنسان الواسع بجرأة واقتدار ، ضمن تشكيل فني متميز ، يدل على موهبة كبيرة هذبتها الخبرة والثقافة والطموح الممتد .

ويمكن القول بوضوح : إن الفضل في إنضاج النوع القصصي ، وتثبيته وتعميق مكانته في هذا القسم من بلاد الشام يعود إلى الإيراني والذين معه ، فإذا كان بيدس وأبو غنيمة قد سبقا إلى كتابة القصة تاريخياً ، فإن الإيراني ليس بعيداً عنهما زمناً ، إذ ابتدأ كتابته منذ بداية الثلاثينات ، وأصدر مجموعة قصصية أولى هي (أول الشوط) عام ١٩٣٧ ، لكنه لم يرض بالمكانة التاريخية فحسب ، وإنما ظل حريصا على تطوير تجربته منتفعاً بطموحه واطلاعه على الآداب الغربية والشرقية ، متتبعاً الأصول الجديدة والحديثة لإبداع نص قصصي متطوّر ، وقد هيأت له هذه العوامل الذاتية والموضوعية أن ينتقل بقصته ، بل بالقصة في فلسطين والأردن وبلاد الشام عامة ، إلى أدوار جديدة من الصعب تخيلها من غير الإيراني ، ومن غير كدّه ودأبه .

حياته وتكوينه

ولد محمود سيف الإيراني عام ١٩١٢[١] لأب ينحدر من أصل إيراني وأم عربية . ولم تلبث أسرته أن انتقلت إلى القدس بسبب أحداث الحرب العالمية الأولى ، وهكذا عاش سنواته الأولى في القدس ، ثم عاد مجدداً إلى يافا ، مسقط الرأس ومهوى القلب ، ليدخل المدرسة في سنّ متأخرة (السنة الثامنة) حيث أرسله والداه إلى مدرسة (كلية) الفرير في يافا سنة

١٩٢٠ ، وهي مدرسة أجنبية أو متأثرة بالنظم الأجنبية في التعليم ، وتدرّس فيها الإنجليزية والفرنسية . وهناك أكمل مراحل الدراسة الابتدائية والثانوية فأنهى تعليمه الثانوي عام ١٩٢٩ ، وأتاحت له هذه الفرصة أن يتخرج وقد أتقن لغتين هما الإنجليزية والفرنسية إتقاناً جيداً إضافة إلى العربية لغته الأم .

عمل بعد تخرجه موظفاً في حكومة فلسطين لستّ سنوات ، ثم استقال ، وأسس مطبعة كبيرة ، ثم حمله طموحه الأدبي على إصدار مجلة أدبية أسبوعية هي مجلة (الفجر) الأسبوعية بمشاركة الأديب عارف العزوني ، وكان هذا عام ١٩٣٥ . لكن المجلة لم تعمّر طويلاً وصدر منها خمسون عدداً قبل توقفها . وهي مفقودة الآن ، ووجودها أو العثور عليها يضيف مصدراً جديداً مبكراً لدراسة الثقافة والأدب العربي في عقد الثلاثينات . وكتب في المجلة إبان صدورها أدباء من فلسطين والأردن وسوريا ولبنان والعراق ومصر .

ونتيجة لظروف الحرب العالمية الثانية أغلقت المطبعة بعد تعثّر أعمالها ، وانتقل الإيراني إلى شرقي الأردن عام ١٩٤١ . حيث عمل في سلك التعليم معلماً ثم مديراً للمدارس الحكومية ، ثم مفتشاً للغة العربية ومشرفاً على تحرير مجلة رسالة المعلم ، حتى أحيل على التقاعد في بداية عقد السبعينات . وبعد تقاعده من وزارة التربية والتعليم عين مستشاراً في وزارة الإعلام سنة ١٩٧١ ، ورئيساً لتحرير مجلة أفكار .

وقد عرف الإيراني بنشاطه في الترجمة والنشر والكتابة الصحفية ، فنشر آراءه ومقالاته في معظم صحف الأردن وفلسطين والعالم العربي (المقتطف ـ السياسة الأسبوعية ـ الثقافة ـ الطليعة ـ الطريق ـ رسالة الأردن ـ أفكار ـ القلم الجديد ـ الأفق الجديد ـ الرائد ـ الأديب ـ الآداب ـ فلسطين ـ الدفاع ـ المنار . . الخ) . كما ترجم عشرات القصص عن الإنجليزية والفرنسية وظهرت في المجلات والصحف التي كتب فيها ، ونشر كتاباً منها سماه (أقاصيص من الشرق والغرب) وتدل هذه الترجمات على طبيعة ذوقه الفني ، واتصاله بأبرز التجارب العالمية في كتابة القصة . كما تشير إلى حرصه على أن ينهض بدور المترجم الأديب الذي يشكل وسيطاً بين الثقافات ، وبين القراء العرب والنصوص الأجنبية .

وقبيل وفاته ، كان أحد الأدباء الذين تنادوا لتأسيس رابطة الكتاب الأردنيين عام ١٩٧٣ لكنه انتقل إلى رحمة الله قبل أن تشرع الرابطة في نشاطها الفعلي ، إذ مثلت وفاته (١٩٧٤) غياباً لمثقف كبير ، بذل حياته كلّها من أجل النهوض بالفن القصصي ـ وبالأدب عامة ـ في فلسطين والأردن . وقد استحدثت رابطة الكتاب وفاء لأحد مؤسسيها وأبرز مؤسسي فن

القصة القصيرة العربية جائزة تحمل اسم (جائزة الإيراني للإبداع القصصي) عام ١٩٨٥ .

أما آثار الإيراني القصصية فهي وفق طبعتها الأولى :

١ - أول الشوط ، ١٩٣٧ .

٢ - مع الناس ، ١٩٥٦ .

٣ - ما أقل الثمن ، ١٩٦٢ .

٤ - متى ينتهي الليل ، ١٩٦٤ .

٥ - أصابع في الظلام ، ١٩٧٢ .

٦ - غبار وأقنعة ١٩٩٢ (جمعه وحققه د . إبراهيم خليل) .

وقد أصدرت مؤسسة شومان (الأعمال الأدبية الكاملة) التي ضمت نتاجه في كتابة القصة والترجمة وكتاباته النقدية والصحفية في ثلاثة مجلدات عام ١٩٩٨ في عمّان .

بدايات التجربة القصصية

صدرت المجموعة الأولى للإيراني (أول الشوط) عام ١٩٣٧ عن مطبعة الفجر بيافا وهي المطبعة التي أسّسها الإيراني نفسه عام ١٩٣٥ ، وقد كتبت هذه القصص منذ بداية عقد الثلاثينات وظهر بعضها في مجلة الفجر الأسبوعية .

وعنوان هذه المجموعة ، أبلغ وصف لها : أول الشوط ، لأنها بداية شوط قصصي طويل ، وهي تمثّل بدايات الإيراني نفسه ، ومؤشراً إلى وعيه المبكر في شبابه الأول ، كما تمثل بدايات متطورة للقصة في فلسطين والأردن . وإذا ما قايسنا هذه المجموعة بما بينها وبين ما سبقها من صنيع بيدس وأبي غنيمة ، والمشهد القصصي المصاحب لهما ، فإننا سنلاحظ الخطوة التي مضت بها هذه المجموعة مراحل إلى الأمام ، دون أن تتمكن من التخلص تماماً من مشاكل البدايات وإرباكاتها المتوقّعة .

تجاوزت (أول الشوط) عمل أبي غنيمة ، عندما تجنبت الوقوع في شرك السرد الذاتي الذي يسطح المسرود ويجعله أقرب إلى حكاية بسيطة مروية ، مهما تبلغ أفكارها من عمق ، كما تجنبت كثيراً من الاستطراد والتهويم الذي صاحب قصص (أغاني الليل) وخففت من غلواء الفكرة المسيطرة ، ونجحت - في حدود - في الدمج بين المضمون والنسيج السردي ، ولم يقل

الإيراني إنه يكتب حقائق شاهدها ، ويريد أن يوصل الحقيقة للآخرين ، فقد كان أقل وثوقية من روح أبي غنيمة المتوثبة الحكيمة.

وبمقايسة هذه المجموعة مع (مسارح الأذهان) نكتشف أيضاً مسافات واضحة ، وفروقاً بيّنة ساطعة ، فلم تعد القصة مستوحاة صراحة من أجواء القصص الغربي ، وكأنها قصص غربي مترجم بتصرف ، ولم تعد القصة تروي لنا أحوال أثينا أو القوقاز أو مصر الفرعونية ، من أجل إيصال فكرة يحملها الكاتب ، بل انتقلت للتعبير صراحة عن الواقع المحيط بالكاتب ، فالبيئة الاجتماعية ، والمناخ المكاني كلّه عربي صميم عند الإيراني .

كما تجاوز الإيراني الوقوف الحاد عند الحادثة ، حتى لو شابها الافتعال ، وأعوزها حسن التركيب والتسلسل ، فقد كانت الحادثة المعبرة عن فكرة ساطعة مسبقة هي ما يسم عمل خليل بيدس، لكن الإيراني اتجه مبكراً لإحداث التوازن بين عناصر القصة ، دون أن تغلب الحادثة عليها . فضلاً عن محاولة تجاوز اللغة البيانية أو ما تبقى من ذيولها عند الطلائع الأولى.

هذا إذن بعض ما تركته (أول الشوط) من أثر ؛ انتبهت إلى التخطيط العام للقصة ، وحاولت أن توفر الانسجام والألفة بين العناصر ، وأن توفق بين الخارج والداخل. ولذلك نجد القصة لأول مرة تحاول أن تخوض في التحليل النفسي للشخصيات ، وتتجاوز مجرد خارجها وحركتها التي تنتج حادثاً خارجياً ، وتتجنب التمترس خلف السرد الذاتي المحض ، لصالح العبور نحو داخل الشخصية وضبط حركتها الداخلية .

وتشتمل مجموعة (أول الشوط) على مقدمة مفيدة جداً ، في تبيّن الوعي المبكّر للإيراني ، فهو منذ سطورها الأولى يكشف عن إدراكه لتطور الحياة الأدبية العربية ، ولرياحها الجديدة فيقول «تتطور الحياة الأدبية في البلاد العربية جميعاً ، بسرعة لم تكن معروفة منذ بضع سنين ، وهذا التطور لا يقف عند الظواهر الخارجية مكتفياً بالتجديد (الشكلي) الكلي المحض . . . . بل إن هذا التطور ليتناول الصميم ويحاول أن يخط للحياة الأدبية اتجاهاً جديداً يكون الإنسان وتكون حياته . . . الغاية التي يسفر عنها هذا التطور» ثم يربط في المقدمة ذاتها بين حياة الإنسان . . . . المهددة بالخطر وإنتاج الفكر الأدبي ، ومسؤولية رجال الفكر في عصر مضطرب يكاد الإنسان يضيع فيه .

ويحدد الإيراني الرؤية التي ينطلق منها مفكر اليوم ـ الجيل الجديد آنذاك ـ فيقول إنه «ينظر إلى ما هو (كائن) بعين يومض فيها ذكاء نادر وإدراك عميق ووعي لا مثيل له ، فإذا به فجأة تعروه رعشة من يفزعه كل هذا الهول الإنساني فيسخط ويتمرد ويثور ويشرئب ببصره إلى ما

(سيكون) لا يرى أية قيمة لكل ما يند عن قلم وفكرة إلا إذا كان يؤدي مباشرة إلى ما يكون فيه الخلاص النهائي للإنسان من قيود آلامه وهوانه وذله» .

يكشف الكاتب عن وعي مبكر بقضية الالتزام بمفهومها الواسع الممتد ، أي الالتزام بالهموم الإنسانية ، وبما ينشد طموحات الإنسان وحريته المقدسة وقد ظل وفياً لهذا الوعي ، مع أنه لم يبالغ في أية مرحلة في حياته في مفهوم الالتزام ، بل حذّر منه في مقالاته المتأخرة وخصوصاً الالتزام الذي يرتبط مباشرة بأيديولوجيا محددة ، فكأنه كان يرى المثقف والمبدع أكبر من الأيديولوجيا ، فهي قيد على حريته ، بل على التزامه بروح الفن ، وجوهر الاهتمام بالإنسان .

وهذا الاهتمام بالفكر وبارتباط الفن بالمجتمع والإنسان ، شكل هاجساً محورياً في مجموعته ، بل إن كثيراً من قصص (أول الشوط) تبدو مدججة بأفكار لا حصر لها ، وكأن الإيراني - في تلك المرحلة - يريد أن يقول كل شيء دفعة واحدة ، أو أن في وعيه أفكاراً خصبة متشابكة ، تدفعه قسراً ليكتبها في موضع واحد من غير أن يصطفي ما يناسب قصته ، أو ما يكفي لبناء قصة واحدة ، ولذلك نجد في بعض القصص أفكاراً متعددة ، يمكن فصلها وبناء قصص متعددة منها .

وكما يقول الدكتور عبد الرحمن ياغي في تقييم هذه المجموعة ، فقد صدرت وهي «تحمل طابعاً جديداً وتعالج مواقف اجتماعية جادة ، ولها أهداف أدبية ومضمون أيديولوجي بارز السمات . . يهدف في مداه البعيد إلى تجديد الحياة الاجتماعية كلها ، ولذلك نرى هذه المجموعة تلقي أضواء على طبيعة العلاقات . . . . بين الطبقات وعلى مستوى التطور الذي وصلت إليه»[٢] .

وقد كشف الدكتور ياغي عن أهم مضامين هذه المجموعة ، وقدم تقييماً لتشكيلها الفني ، ويمكن أن أوجز أهم سمات القصة وأبرز عيوبها - (مستهدياً بالقراءة المتبصرة للدكتور ياغي) - في النقاط التالية[٣] :

- قصة (نداء البدن) مستوحاة من رواية (عشيق السيدة تشارلي) ، ومتأثرة بفلسفة د . هـ لورنس في هذا العمل في تفهمه للحياة من خلال الجسد .
- اعتمد الإيراني التحليل النفسي . (وهذا يعني أنه مال إلى تحليل الشخصيات من الداخل مبكراً ، وإن لم ينجح تماماً في الإفادة من إمكانات هذا التيار في أقاصيصه الأولى) ونلاحظ أيضاً أن التحليل النفسي لا يباعده كثيراً عن الواقع الاجتماعي ، وعن الاتصال

الوثيق بالمجتمع الذي يستمد منه مادته القصصية .

ـ لا يبدو سرد الإيراني متقناً تماماً ، فهذا السرد التقريري ـ على ما يقول ياغي ـ «مادة تصلح للقصة وينبغي أن يستنتج من نمو البناء القصصي ، وتطور الأحداث ، وتشابك العلاقات ، والروابط في المجتمع ، أما أن يقذف به قذفاً خطابياً فإنه مفسد لطبيعة الأدب القصصي ، ومضعف لقدرته على التأثير في النفوس» .

ـ يحشر الإيراني في القصة الآراء السياسية والاجتماعية ويجنح بها إلى الخطابة لكثرة ازدحامها في صدره ، وإصراره على إيرادها كلها في قصة واحدة . ومعنى هذا أن القصة القصيرة تأخذ شكل الرواية الملخّصة ، أو القصة الطويلة التي جرى اختصارها ، فظلت مضغوطة بالأحداث والأفكار دون أن يتمكن الكاتب من نسجها فنياً ، وتنقيتها من هذا الضغط الذي يؤدي إلى بروز الأفكار المجردة على سطح الكتابة خارج الستار السردي . ووصف الدكتور عبد الرحمن ياغي قصصه «بأنها زاخرة بمادة قصصية تصلح لبناء عشرات من الأعمال الفنية القصصية ، ولكنه كان يراكم هذه المواد في هذه المرحلة» .

ـ قصص الإيراني «محاولات تطبيقية لفكرة الفن التعبيري الهادف ، الذي يتفهم الظروف ، ويتخذ من المشاهدات ، والتجارب الخاصة نماذج فنية تصلح مقياساً للنواميس الطبيعية العامة» .

ويمكن أن أضيف إلى هذه المعالم ما يمكن ملاحظته بوضوح من تأثر الإيراني في هذه البدايات بالقصة المصرية وخصوصاً قصص محمود تيمور سواء في طريقة اختيار نماذجه الإنسانية ، أو في معالجة أركان القصة معالجة تميل إلى المناخ النفسي المتدرج ، أو حتى في إدخال العامية والمنطوق الشعبي في الحوار القصصي ، وهو ما عدل عنه محمود تيمور لاحقاً، كما تخفف منه الإيراني نفسه ودعا إلى تجنبه في مقالاته المتأخرة .

هذه إذن أهم معالم قصة الإيراني في هذه المرحلة المبكرة (١٩٣٧) وهي تهجس بطموحاته القصصية الكبيرة التي كشفت عنها أعماله اللاحقة .

الرؤية القصصية والوعي النظري

يمكن إيجاز المدخل الأوسع لتجربة الإيراني القصصية في وصف هذه التجربة ، بأنها اتخذت من عنصر الشخصية نقطة ارتكازها وانطلاقها ؛ فقصص الإيراني هي قصص

شخصيات ، ابتداء من مجموعته الثانية (مع النّاس) فمنذ العنوان نجد تأكيده على بعد الشخصية بوصفها منبعاً للقصص ، وهذا في ظني أهم سمة تركها الإيراني وانشغل بها ، وسعى إلى تطويرها في مجموعاته التالية .

وقد وضع الإيراني حديثاً قصيراً في مقدمة مجموعة (مع الناس) يشير فيه صراحة إلى المنبع الغني لقصصه ، فهو يختار الشخصية من الواقع وما يمر به في الحياة ، ويحاول أن يبني جواً قصصياً ملائماً للشخصية ، منسجماً معها ، وبهذا المعنى تتوافر القصة على قدر من الصدق والموضوعية بمقارنتها مع ما يماثلها في الواقع .

يقول الإيراني «عرفت في فترات متباعدة من الزمن أشباهاً لشخوص هذه القصص في حياتنا ، والحياة هي مصدر إلهامنا ، فإذا لم نسوِّ شخوص قصصنا على مثال أحيائها فلست أدري ماذا عسانا نفعل ، ومن أين نلتقط مادة إبداع أولئك الشخوص ، وبث الحياة فيهم وإدارة الحوادث بينهم وتصوير الجو الذي يعيشون فيه»(٤) .

فالقصة تبنى على شخصية ، تستمد من الحياة/ الواقع ، أيّ أن هناك مثالاً حقيقياً تحاول الشخصية القصصية أن تمثّله أو تجسده ، مع ضرورة نقل المناخ المحيط بالشخصية من خلال الجو القصصي ، ومتابعة المنازل النفسية للشخصية ولما يحيط بها من مؤثرات وفواعل . . الخ .

وينصّ الإيراني صراحة على الحدود التي رسمها لقصته «وإذا كانت ملامح شخوص هذه القصص لا تخرج عن حدود الصحة والصدق ، وإذا كانت سماتهم سوية الخلق سليمة الأداء، وإذا كان الجو القصصي الذي يعيش في نطاقه كل منهم هو الجو الملائم لبيئته ووسطه وللعوامل النفسية والاجتماعية التي توجه تصرفه وتؤثر في سلوكه ، إذا كان هذا كله ما يتصف به هؤلاء الشخوص ، وتتخذ الحوادث والأزمات ألوانها المثيرة منه ، فإن هذا حسبي ، وهو فوق ما أرجو من بواعث السعادة والاطمئنان»(٥) .

وتسير قصص الإيراني وفق هذه الحدود المرسومة في وعي صاحبها ، معتمدة على عنصر الاختيار الدقيق من الواقع وعلى نباهة الكاتب في اختيار الشخصيات التي تصلح للقصص ، وانتقاء ما يصلح أن يكون حدثاً أو جزءاً من الجو القصصي المحيط بالشخصية . فإذا كانت القصة لا تتسع للنسخ الحرفي من الواقع - إذ هو أمر محال - فإن عنصر الاختيار ، وما يشتمل عليه من تنظيم للحوادث ، وترتيب للمناخ القصصي ، هو ما يعنى القاص به ، وينشغل ببناء نسيجه ، حتى تكون القصّة قريبة الشبه من الحياة ، لكنها أيضاً ليست انعكاساً مرآوياً لها ، بعد أن مرت بالاصطفاء الفني عبر عملية دقيقة من تحويل الحياة إلى لغة سردية جديدة .

وهذا الخيار الذي مضى إليه الإيراني ليس وليد الصدفة ، ولا خارج وعي الكاتب ، وإنما هو نتاجٌ لرؤية واضحة للقصة القصيرة ، ولذلك نجد الإيراني في مقالاته وحواراته يكشف عن جوانب من هذا الاختيار مفسراً وموضحاً بما يشير إلى وضوح هذا الخيار عنده ، كاتجاه موضوعي وفني وجده ملائماً للقصة كما يكتبها ، أو يريد لها أن تكتب .

ومما يوضح هذه الرؤية ما أجاب به الإيراني في حوار خليل السواحري معه لمجلة رسالة الأردن (حزيران ١٩٧٢) (٦) :

«أبدأ بالشخصية ، حتى إذا اكتمل تركيبها من عدة شخصيات أوجد لها الفكرة والحدث ، وحتى الحدث يكون مركّباً أي قد تكون فيه ملامح من أحداث أكوّن منها حدثاً واحداً يقوم على فكرة ، والأهم من هذا كله أنني أترك لشخوص القصة والحدث والفكرة فيها أن تعيش في نفسي مدة من الزمن حتى تنضج ثم توضع على الورق» .

ويؤكد حضور الشخصيات ، في القصة القصيرة ، حتى يعد القصة مبنية أساساً على شخصية ، وما سواها من عناصر لا يأتي بها القاص إلا من أجل إتمام مراسيم الاحتفال بالشخصية فيقول في الحوار السابق «في رأيي أن القصة . . إن هي إلا شخصيات وتحليل لنفسياتهم في إطار من الحدث القصصي البسيط ، لأنني لا أؤمن بالحدث القصصي الحاد أو العنيف إلا في حدود ضيقة» .

فالسمة الحداثية للقصة ـ وفق الإيراني ـ أنها نقلت الاهتمام من الحدث أو الحوادث إلى وصف الشخصيات وتحليلها ، وهذا يستلزم انتباهاً إلى طبائع الشخصيات لضبط حركتها الخارجية وسائر مستلزماتها الظاهرية ، فضلاً عن الاهتمام بالتحليل النفسي أو الاضطراب الداخلي المتجاوب مع الحركة الخارجية ، وهكذا عبر التبادل بين الوصف الخارجي والتحليل الداخلي تبنى أكثر قصص الإيراني .

ويتجاوب هذا الاختيار مع تعريف الإيراني للقصة الفنية الحديثة بأنها القصة «التي لا ترتكز على الحادث وتجعل كل القيمة للتحليل والوصف» (٧) .

وعندما يختار الإيراني شخصية ما ، فإنه لا يبقيها في إطار فردي معزول ، وإنما عبر عملية التركيب التي أشار إليها ، يقوم بتحويلها إلى نموذج ممثّل لطبقة أو جماعة ، فإذا اختار بحاراً مثلاً ، فإنه يسعى لجمع سائر صفات البحارة وملامحهم فيه ، حتى ليخال كل بحّار أن القصة تمثّله ، وتقصُّ حكايته ، إنه يحاول أن يجمع مكونات الواقع ودبيب الحياة ضمن العنصر الإنساني ، وقد سعى إلى تقديم شخصيات/ نماذج كثيرة في قصصه ، مما يتصل بالحياة

الاجتماعية والسياسية والروحية ضمن المراحل التي عاش فيها وشهد تحولاتها .

ومع أن هذا النمط من الكتابة القصصية يظل وفياً للواقع ، إذ هو منبعه ومصبّه ، فإنه ليس هيّناً ولا سهلاً ، يحتاج إلى موهبة كبيرة لإنجاحه ، ومن السهل الوقوع في بعض الأوهام السردية نتيجة الاعتماد المبالغ فيه على الواقع وعلى الحياة ، دون كبير عناية بالشكل الفني ، فتظل القصة نقلاً مباشراً أقرب إلى التقرير الصحفي أو القصة الإخبارية .

لكن الإيراني قلّما وقع في هذا الوهم ، معتمداً على بصيرة قصصية ، وذائقة فنية عالية ، تميز بين ما يصلح للسرد وما لا يصلح ، فمع أنه لم يسمح لفعالية الخيال أن تنتج شيئاً واسعاً من أبنيته السردية ، وظل أقرب للوفاء إلى طريقته في الاعتماد على الشخصيات الواقعية ، إلا أنه استطاع من هذا المدخل أن ينفذ إلى عوالم النفس الإنسانية ، وأن يرصد كثيراً من الشخصيات رصداً فنياً دالاً يكثّف ببساطة عوالم واسعة ممتدّة .

وأن تكون القصة (قصة شخصية) يعني أنها بناء موضوعي خارج الكاتب ، مستقلاً عنه تمام الاستقلال ، ولذلك يبتعد الإيراني عن التدخل في شخصياته ، وعن وضع حديث أو حوار ، أو أفكار مما لا يناسبها ، ويبدو واعياً لأهمية مجانبة الكاتب لفرض آرائه وحكمته على شخصياته ، إذ إن فنية القصة تعتمد على تماسك منطقها الداخلي ، وكل ما في جوها القصصي ينبغي أن يكون مستمداً من عالم الشخصية ، منسجماً معها إلى أبعد حدّ .

وهكذا تغيّب ذات الكاتب تماماً ، لصالح الحضور الطاغي للنموذج الإنساني ، بصورته الخارجية الدقيقة ، ومنطقه ووعيه المستمد من طبيعة حياته ، وبنبضه الداخلي المستقل عن عاطفة الكاتب أو وجدانه . واعتماداً على هذا المبدأ لا نجد الإيراني يتدخل في شخصياته ، أو يقف مفسراً شارحاً ، كما فعل بيدس وأبو غنيمة في مرحلة سابقة ، وكما فعل قصاصون آخرون في مرحلة الإيراني نفسه وفي مراحل لاحقة ، من غير انتباه لواحد من أهم المبادئ الكبرى في الصياغة الموضوعية لفن القصة القصيرة .

القصة موضوعية ، مستقلة عن كاتبها ، وهي نوع من التمثل والتجسيم والتشخيص ، ولذلك هي بعيدة عن العاطفة المباشرة ، وعن ذات الكاتب نفسه ، وتقف بذلك في مواجهة الشعر الذي ينطلق من الذات ، مرتبطاً أشد ارتباط بصاحبه ، معبراً عن وجدانه وعواطفه ، وقصص الإيراني - جملة - تعبير دقيق عن هذا التمييز الكبير بين موضوعية القصة وذاتية الشّعر .

وأما عن الوعي النظري للإيراني بمسألة تدخل الكاتب في الأثر القصصي فيبرز بوضوح

في إحدى مقالاته فيقول «إن كاتب القصة لا ينبغي له أن يفجأ القارئ من حين لآخر ، بما يدل على وجوده ، فهو إذا وصف يكاد يقول للقارئ : أنا الذي أصف ، وإذا حلل نفسيات شخوصه كان عمله أقرب إلى البحوث أو الدراسات الشخصية التي تحمل طابع صاحبها ، وإذا أراد أن يعطي العبرة أو العظة من وراء عمل من الأعمال أو حادث من حوادث القصة ، كان كأنه يعتلي منبراً يخطب من ذروته ويعظ الناس ، وإذا أدار الحوار أحس القارئ أن المؤلف هو الذي يتكلم ويتحدث لا شخوصه ، فكأنه بذلك يعبر عن ذات نفسه ، وليس شخوصه هم الذين يفضون بمكنون نفوسهم وخواطرهم وأفكارهم . إن تدخل المؤلف على هذا النحو يسيء إلى سياق القصة ، وينبه القارئ أنه يقرأ شيئاً مصطنعاً»(٨) .

ومما يراه الإيراني في تعبيره النظري الذي دعّمه بقصصه الفنية «أن القصة ليست عاطفة متوهجة مؤتلقة ،وليست حساً مضطرباً ولا هي تقوم على رهافة الشعور . . . والعاطفة لا تخدم القصة إلا بقدر ، ولا تتدخل في العمل القصصي إلا حيث لا يكون مناص من تدخلها، ومع ذلك فإن القصصي الماهر يكبح من جماحها ويلجمها ، ولا يدعها تتدفق في السياق، وإلا فسد الأمر واختل التوازن المنشود ، بل إن العمل القصصي كلّه قد ينهار إذا ما ترك الباب مفتوحاً على مصراعيه للعاطفة أو الحس المشتعل»(٩) .

وهنا يقف الإيراني موقفاً حازماً من العاطفة ، لا لأنه يرفض أن تترك القصة أثراً عاطفياً ، بل لأنه لا يريد أن تبنى القصة من داخلها على العاطفة المتوهجة وما سمّاه بالحسّ المشتعل ، فهذا مما لا يبني سرداً ولا قصصاً ، إنما هو مما يناسب الشعر أكثر من القصة ، أما عاطفة القصة فقد تكون نوعاً من التأثير النهائي ، أي نتيجة الإيقاع القصصي كلّه أثناء عملية التلقي لا الكتابة . وهذا التحذير امتداد لموضوعية القصة واستقلالها عن كاتبها ، وضرورة تجنبه للتدخل في شخوصها ومنطقها ،إنه يبنيها لتكون تجسيداً لعالم مستقل عنه ، لا لتكون انعكاساً لذاتيته وعواطفه وأفكاره .

ويشترط الإيراني أمراً آخر ليستقيم سبيل السرد ، مما يتمثل في التجربة والخبرة والمعاناة ، فالقصة قد لاتنقاد إلا لذي خبرة يعرف أبعادها ويتفقه في أحوال البشر وحيواتهم ، يقول الإيراني « . . ومن هذه الخصائص [خصائص القصة] ما لا يكون إلا ثمرة التجربة الطويلة التي لا تتاح إلا مع العمر ، أعني أن يكون الإنسان قد عاش واختبر ودرس طباع الناس وتقلبات الحياة ، وعانى حتما في ذات نفسه من هموم البشر ، ما يصح له معه أن يكون ذا نظرة ثاقبة في شؤون الخلق»(١٠) .

وهذا الاشتراط لا يبعد كثيراً عن حرص الإيراني على موضوعية القصة ، وتجسيدها للحياة الواسعة ، فمن لم يعرف البشر ، ولم يخبر نفسياتهم ووجوه معاناتهم لا يستطيع أن يتمثّلهم في ذات نفسه ، ليوجد عالماً قصصياً مستوحى من طبائعهم وحركتهم ، ومعنى ذلك أن خبرة الذات وحدها مهما تكن عميقة ، لا تنتج سرداً موضوعياً متصلاً بالآخرين ، لكنها تكون مفيدة إذا تضافرت مع اختبار العالم ومعرفة أحوال الناس ، ووجوه تقلباتهم في مضطرب عيشهم .

وفي كل ما اقتبسناه من آراء الإيراني فكرة أساسية متكررة : إنه يريد أن يقترب أكثر من نماذجه الإنسانية ، ولا يريد أن يتماهى معها ، ولا يتعاطف مع شخصية دون أخرى ، ليحافظ على العالم المجسّد الذي تبنيه القصة ، وهكذا تكون قصصه أنماطاً من التحليل والتجسيد لأحوال شخصيات منتزعة من الواقع ، مع مرورها بمرحلة التركيب والاختيار ، حتى تستقر شخصية قصصية محورية ، تظل في وعي القارئ زمناً طويلاً .

أما اللغة القصصية عند الإيراني (وفق تعبيره النظري) فهي اللغة الفصيحة ، من غير تقعّر وتشدد ، ومن غير إسفاف باتجاه العامية أو المحكية ، وفي مقالته (استعراض العضلات) ـ أيار ١٩٧٠ ـ ينتقد الاستعراض اللغوي ، والمبالغة في البيان ، ويدعو إلى أن تكون اللغة لغة حياة ، أي لغة حيوية متحركة غير متقعرة وغير مهتزّة .

إنه يميل إلى نمط من حيوية اللغة الفصيحة ، والإمكانات في هذي السبيل غير محدودة ، فالعربية طيعة بين يدي القصصي المقتدر ، وكما يقول الإيراني «تبقى اللغة . . هي العربية الأصيلة . . ولكنها هي نفسها وقد أكسبها دفق الحياة رشاقة ، وليناً ، وحلاوة ، ومسايرة لروح العصر ، ومقدرة على الأداء ، ودقة في التعبير والتلوين»[١١] .

فالإيراني يؤمن بالمقدرة الذاتية للأديب ، وتلوّن لغته بلون ثقافته وحيويته ، وهو لا يريد للغة أن تتجمد في قوالب جامدة ، لأن من المهمات المقدسة للأديب أن يبثّ الحياة في لغته القابلة للتلوين والتنوّع ، وفق تنوّع الرؤية ، وتجدد الوعي ، وما يستجد من أنماط الكتابة والتعبير . فهو ينقد الجمود والمبالغة في التأنق اللفظي والبياني على حساب حيوية اللغة وإمكاناتها الغنية .

ولكن دعوته للغة الحيّة دعوة محدودة بشروط الإبداع ، وحدود اللغة الفصيحة ، ونواميسها الكبرى التي لا يجاوزها إلا خاطئ أو جاهل ، ولذلك يقف وقفة حازمة أمام مسألة الازدواج اللغوي ، التي تعني ضمن ما تعنيه استخدام المحكية في القصة وفي الحوار

القصصي على وجه الخصوص ، وإذا كان الإيراني قد استخدم مستوى اللغة المحكية في مجموعته الأولى (أول الشوط) ربما بتأثير من القصاصين المصريين، وخصوصاً محمود تيمور في مجموعاته الأولى ، فإنه أقلع نهائياً عن اللجوء إليها في المجموعات اللاحقة ، بعد ما التبس اللجوء إلى العامية بالمشكل الحضاري العربي ، وأخذت الدعوة إليها وتشجيع استخدامها في الأدب والتعليم شكل المؤامرة المدبّرة ، فلم يعد الأمر محض اختيار أسلوبي ، وإنما هو ـ وفق الظروف المحيطة ـ موقف فكري ، يستجيب لدعوات مناهضة للعربية الفصيحة وللثقافة العربية عامة .

وفي المجلد الثاني من الأعمال الأدبية الكاملة غير مقالة وإشارة صريحة إلى مناهضة الإيراني للغة المحكية ، وقد وقف موقفاً حازماً في واحدة منها مما فعله توفيق الحكيم في بعض مسرحياته عندما اتخذ العامية لغة لمسرحياته الاجتماعية القصيرة ، فعَدّ الإيراني صنيع الحكيم وما يماثله ضرباً من الاستجابة للمؤامرة على اللغة العربية والثقافة العربية .

«وأولئك الذين يكتبون بالعامية . أية عامية هذه؟ عامية مصر أم العراق أم لبنان أم الأردن أم تونس والمغرب والجزائر أم اليمن؟ أية واحدة من هذه ـ العاميات ـ عيب والله . إن شر الناس وأسوأهم من يتآمر على نفسه . وهذا من أقبح ضروب التآمر على الذات ، لأنه يتعدى الفرد إلى الجماعة وإلى الوطن العربي كله ، وهي مؤامرة سافرة على لغتنا العربية ، مؤامرة يخطط لها في الخارج وتنفذ بأيدينا ، يا لحماقتنا وغفلتنا»(١٢) .

أما مسألة الشكل في القصة القصيرة فإن الإيراني يعرض لها في أكثر من موضع ، وفي الحوار الذي أشرنا إليه سابقاً (حوار خليل السواحري) يجيب الإيراني على سؤال متصل بشكل القصة فيقول : «الشكل في القصة يستهويني دون ريب ، إلا أن الموضوع هو الذي يملي عليّ الشكل ، وهذا يعرفه كل من مارس الكتابة القصصية . . لا أستطيع أن أجبر نفسي على الجمود عند شكل معين»(١٣) .

وفي هذا الكلام ربط محكم بين الموضوع والشكل ، أو المعنى والمبنى ، وهو بإدراكه المتبصر للصلة الوثقى بين الشكل والمضمون ، واقتضاء كل واحد منهما للآخر ، يتجاوز الافتعال الشكلي عند كثير من القصاصين ، ويتجنب المناقشات الزائفة حول شكل القصة القصيرة ، دون الانتباه إلى أن الشكل في أي فن إنما هو امتداد للرؤية ، وتجسيد لها ، وهو ليس مفصولاً عنها ، بحيث يمكن تناوله مستقلاً .

وهذا المبدأ يمنح الأديب محفزاً لتطوير رؤيته إن أراد أن يجدد ويضيف ، فالإضافة لا تكون

شكلية أبداً ، وإنما لا بد لها أن تمر من بوابة الرؤية نفسها ، كما أن المبدأ نفسه يمنحه قدراً من الطمأنينة ، ودرجة أقل من القلق تجاه شكله الإبداعي ، إذ لا ينشغل به ما دام لازماً عن رؤيته ، ولا يمكن له أن يتطور مستقلاً منفرداً .

وفي عام ١٩٦٨ يكتب الإيراني مقالة نقدية بعنوان (أهي تقارير أم قصص) وأهم ما فيها ماورد تعليقاً على قراءته لقصص متأخرة ليوجين يونسكو ، واستخدامه لتعبير (تحطيم البناء القصصي) ولعلها أول مرة يشير فيها الإيراني إلى هذا التعبير ويستخدمه ، بما يدل على فهمه لهذا المجرى أو التيار الجديد في الفن القصصي .

لكن الإيراني أورد ما جاء في مقالته بصيغة السؤال الحذر ، وليس التبني الصريح لفكرة تحطيم البناء ، ويقول الإيراني بعد أن عرض لما جاء في قصص يوجين يونسكو «وجعلت كدّي بعد هذا أن أعلم الأسباب التي أدت به إلى تحطيم البناء القصصي ، وإلى الخروج عن القواعد والأصول إلى هذا الجديد الذي يحيرك ، ويبلبل أفكارك ، ويدخلك دنيا اللامعقول ، دنيا الأطفال ، ودنيا الأحلام ، ودنيا الخواطر والهواجس التي تدور في هذه الدوامة التي لا قرار لها»(١٤) .

فهذا الذي يكشف الإيراني عنه هنا جديد عليه ، وعلى القصة في الأردن وفلسطين حتى ذلك الزمن ، وربما لم يتسع الزمن للإيراني ليوطن نفسه على هذا الجديد ، أو يقدم على ما هو قريب منه ، لكن حسبه هذه الإطلالة الواعية التي تدل دلالة حاسمة على مقدار متابعته للجديد ، ومناقشته باحترام وإيمان بسيرورة التغير في أشكال الفن ، فمقالته أقرب إلى محاولة الفهم والتساؤل ، ولا تحمل مناهضة للقصة الجديدة التي تخرج على الشكل الراسخ الذي استخدمه الإيراني نفسه ، وحافظ على هندسته بعذوبة واقتدار . وقد قيض للقصة القصيرة في الأجيال اللاحقة للإيراني من يتبنى هذا النمط ، فيصبح تحطيم البناء القصصي سمة حداثية لنمط جديد لا يؤمن بالقواعد والحدود المرسومة .

الملامح السردية

مرّ معنا أن الإيراني اتخذ من نمط الشخصية مدخلاً أساسياً للعالم القصصي ، وهو ـ كما يصف نفسه في مقدمة مجموعة (ما أقل الثمن) ـ أشبه بصانع التماثيل «ما أكثر ما يخيل إلي أنني كمن يصنع التماثيل ، دأبه أن ينحتها ويصقلها ، ويضع في عيونها وقسمات وجوهها ومعارفها جميعاً بعض ما يعتلج في صدورها من آمال وأوهام ، ونوازع خير وشر ، ويظل

يُعمل فيها إزميله مرة ومحكّه مرة ، صابراً على الجهد والمعاناة حتى ليكاد ينطقها ويجعلها تفصح عن أسرارها»(١٥) .

وهذا توصيف ملائم للإيراني : إنه صانع تماثيل بامتياز ، لكنها ليست جامدة متحجرة ، وإنما هي في القصة حية متحركة ، لأنه يُعمل فيها أدوات فنه وتعبيره ، حتى يستوي له أمرها ، وتنقاد نحو بيئته القصصية طائعة مختارة .

وتعتمد هذه الطريقة في بناء القصة على أمور بارزة :

أولاً : اختيار الشخصية اختياراً دقيقاً، لتكون محور النص القصصي لأن كل ما في القصة سوف يتصل بها .

ثانياً : الاهتمام بمتعلقات الشخصية وملامحها الخارجية ، وكل ما يتبع ذلك من تفاصيل في المظهر ، والشكل ، والملامح الخلقية وغير ذلك ، مما يعطي صورة دقيقة عن قسماتها ومعالمها وكل ما يميزها من الخارج . وهذا ما يعالجه الإيراني بالوصف الخارجي وبالوقفات المطولة عند الملامح الدقيقة للشخصية ، وكأن هذا المظهر مكوّن أساس للشخصية .

ثالثاً : العبور إلى العالم الداخلي للشخصية ، وينتقل هنا من الوصف إلى التحليل ، وليس لزاماً على الكاتب أن يحافظ على التوازن بين الخارج والداخل ، بل أحياناً يكشف التحليل عن تناقض الجوهر مع المظهر ، وكثيراً ما يعتمد على هذا التعارض في إحداث التوازن الجمالي في القصة ، وفي كشفها عن تناقضات الشخصية .

رابعاً : تظل القصة قريبة الشبه بالحياة ، وبما فيها من شخصيات ، فدور الخيال محدود جداً ، ومحصور في استكمال الملامح المتوقعة للشخصية المختارة ، وهكذا تظل اللغة تؤدي رسالة وظيفية أكثر منها جمالية ، بمعنى إنها محض (ناقل) لصورة داخلية أو خارجية ، إنها أداة للرّسم وللتقريب ، وبذلك فهي أقرب إلى (آلة تصوير) منها إلى قوة فاعلة في القصّة .

وقد ابتدأ نمط الشخصية في مجموعة (مع الناس) وخصوصاً في قصة (حذاؤه الجديد) التي ترسم ملامح الفتى (عطيوي) بائع الجرائد ، هو فتى فقير نعرف مظهره وملامحه بدقة متناهية ، وبسلاسة ينقلنا الكاتب إلى عالمه الداخلي من خلال الحلم ، فإذ يتعب الفتى تأخذه سنة من نوم ، فتتراءى له صور وأخيلة ، وخصوصاً ذلك الحذاء الجميل الذي سلب لبه في

أحد الدكاكين . أي أن القصة قسمان في جملتها : قسم للصورة الخارجية التي تتبدى في تجول الفتى ونداءه المتواصل على الصحف ، وقسم للعالم الداخلي الذي يحضر من خلال الحلم الطويل ، لكنه يصحو في النهاية على الخيبة ، وتكون غاية القصة بناء نموذج أو نمط لفتى فقير يعمل في بيع الجرائد ، لكنه يحلم ككل الأطفال بالحذاء الجديد وبالعيد القادم .

ويفعل الأمر نفسه ـ من ناحية الاعتماد المركزي على الشخصية ـ في قصة (أبو جسّار رجل رهيب) ويتخذ من شخصية زعيم الحيّ بطلاً لقصته ، لكن نهايته تكون على يد امرأة أوهمته بالحب ، من أجل إهانته ، مما يؤدي به إلى قتلها ودخول السجن مجدداً .

وفي مجموعة (متى ينتهي الليل) يتوسّع الاهتمام بالشخصيات حتى يكاد ينسحب على القصص كلها ويظهر صريحاً في العناوين :

ـ الحاجة صفية

ـ مجنون بلدنا

ـ شاويش حارتنا

وفي مجموعة (ما أقل الثمن) نجد في عناوينها :

ـ الأعرج

ـ ملك الزجاج

ـ الجارة المقعدة

ـ الرجل الطيب

ـ الحاج مصطفى

ـ زنجي في باريس

وفي مجموعة (أصابع في الظلام) نقرأ :

ـ مدام بلانش

ـ ذات الشعر الأحمر

فهذه الطريقة في العنونة تكشف عن ولع الإيراني بالشخصيات ، وعن طبيعة عالمه القصصي المستمد من الواقع ، عبر التقاط شخصيات صريحة ، وضبط ما أمكن من ملامحها لتشكل الرصيد الأساسي لبناء القصة ، وهذه الطريقة تقتضي أن يكون للشخصية اسم محدد

يتناسب مع طبقتها وطبيعتها ، وهذا ما حرص عليه الإيراني في جل قصصه ، إذ قلّما يغفل تسمية الشخصية ، لأن الاسم جزء من الشخصية ، ومن لواحق التحديد وضبط الملامح الدقيقة .

قصة سرّ في صورة

ولو توقفنا عند قصة مختارة هي قصة (سر في صورة)[١٦] من المجموعة الرابعة للكاتب (متى ينتهي الليل) لوجدنا مثالاً جيداً ، للطريقة القصصية التي طورها الإيراني .

تبدأ هذه القصة بالبعد المكاني (حي الأشرفية في عمان) من خلال راو يروي بضمير المخاطَب ، وكأنه يقص حكاية لمتلق محدد ، وهذا النمط من السرد اتبعه الإيراني في عدد من القصص استجلاباً لاهتمام القارئ إذ يصبح كل قارئ للقصة مقصوداً بهذا الخطاب ، فالمخاطب ليس محدداً ، وإنما هو آلية سردية ليكون شريكاً في القص أو المادة المسرودة :

«إذا سرت في حي الأشرفية ، راعك ذلك الزحام العجيب ، حتى ليبدو لك أن الناس يتدافعون فيه بالمناكب ، وأدهشك ضجيج العيش وصخب الحياة ، وصكّت أذنيك أبواق السيارات . . . . . .» ويستمر في هذه الجملة الشرطية (إذا) وهي جملة قصصية تنتج الربط والتوقع لنجد أن الطرف الثاني من الشرط (الجواب) متعلقاً بـ(سيد حمدان) وكأن الصورة المكانية اللافتة هي تقديم أو تهيئة لتركيز الضوء على هذه الشخصية دون غيرها .

«لن يدور لك في بال أن التاجر الكبير (سيد حمدان) بحلته الإفرنجية الثمينة ، وقميصه الحريري الهفهاف وربطة عنقه المشجرة النفيسة ، وحذائه الانكليزي الفاخر وطربوشه الأنيق الممتاز وتلك الخواتم ـ من ذهب وماس ـ يزين بها كثيراً من أصابع يديه الاثنتين ، والساعة الذهبية الكبيرة بزردها الذهبي العريض الملتف حول معصمه ، تتألق جميعاً وينبعث منها بريق يخطف الأبصار ويبهر العقول» .

وهنا نلاحظ الدقة التفصيلية في رسم الملامح الخارجية للشخصية ، حتى لا يكاد يترك شيئاً من التفاصيل المتعلقة بها ، وكأنه يريد أن يقدمه لنا كما هو بالضبّط ، وكأن هذا الوصف الدقيق جزء أساسي من بناء القصة . وحين يرسم صوراً لشخصيات أخرى : عيشة الزوجة الأولى ، يفعل الأمر نفسه ، ويظل يتابع رصده الدقيق للشخصيات .

وهو حين يقدم التاجر باسمه ولقبه : سيد حمدان ، ثم بملامحه التي تدل على النعمة

والثراء ، يحرص على الدقة وعلى الاقتراب قدر الإمكان من الصورة الواقعية لتاجر من هذا النمط ، ويركز على المظهر الخارجي المرتبط بالتطورات الجديدة ، وبالقيم المختلفة للمجتمع الجديد آنذاك ؛ ثمة حداثة مرتبطة بالشكل : الملابس الأجنبية ، الساعة ، ربطة العنق النفيسة، . . فكل ما حول التاجر يوحي بأنه رجل يتابع الجديد ، ويستخدم ما هو حديث نفيس ، وكأن هذا المسلك الخارجي يمثل رغبة التاجر في التمايز عن الآخرين ، وفي إعلان انتمائه الطبقي الجديد .

وبعد الوقفة المطولة عند هذه الصورة الخارجية ، يخبر الراوي القارئ بماضي (سيد حمدان) «لن يخطر لك في بال أن(سيد حمدان) بهذا كله . . كان إلى بضع سنوات خلت رجلاً بسيطاً . ضائعاً في زحمة القطيع البشري ، يبيع في دكانه الصغير ـ في حي الأشرفية بالذات ـ مكانس اسطنبولية وقليلاً من الأباريق ، والجرار الفخارية وشيئاً من الحبوب . . » ونلاحظ أن هذا الكشف صريح إلى حد بعيد ، وهو في غير مكانه وفق مقاييس الإرجاء والتشويق في السرد الحديث، خاصة أنه جاء في القسم الأول من القصة ، وكان يمكن الكشف عنه تدريجياً مع تطور أزمة الشخصية ، بدلاً من تقديمه على نحو واضح مباشر .

ومن هذا الخبر يعود بنا الراوي إلى ماضي سيد حمدان ، ويقص لنا بطريقة منظمة متسلسلة التطور المفاجئ الذي أصاب سيد حمدان وتجارته إبّان قيام الحرب العالمية الثانية ، فقد غيرت الحرب كل شيء ، وكانت فاتحة خير على التاجر البسيط ، ولذلك لا يملك إلا أن يهتف في ساعات الرضا لزوجته :

« ـ هذه ليست حرباً يا امرأة ، إنها كنز . . كنز مفتوح . فتستعيذ هي بالله من الشيطان الرجيم وتجيبه :

ـ صلّي عالنبي يا شيخ .

فيقول عجلاً :

ـ صلى الله عليه وسلم . . تصوري . . القرش عشرة . . من كان يحلم . .

ـ اسكت . . اسكت . . الله يحفظنا من عينك . . احمد ربك . . لئن شكرتم لأزيدنكم . » .

هذا الحوار البسيط الذي يتبع لغة الحياة ، ويستخدم فيه قليلاً من المحكية المفهومة ، يضيء سبب ثراء (سيد حمدان) ويبدو مبهوراً بالتحول ، فنكتشف فيه شخصيّة محدثي النعمة ، ممن

يفيدون مصادفة من اختلال الظروف الاقتصادية والسياسية ، ولكن فيهم وعياً فطرياً يدفعهم لاغتنام هذه الرياح والتحول معها إلى عالم جديد .

ويظل السرد يجري على هذا النحو ، فهو سرد تراتبي ، من الماضي إلى الحاضر ، يمضي متسلسلاً متدرجاً حتى يعود بنا إلى الصورة التي بدأت بها القصة ، لكنه أثناء السرد يتنبه لما يطرأ على حمدان من تغيرات ، وخصوصاً التغيرات الخارجية ، المال والرفاه . ويشدّد الإيراني على الصور الدالة على التغير ، ولا يترك طريقته الأثيرة في رسم الشخصية :

«سيد حمدان بوجاهته التي تملأ العين . . فقد استكرش . . وامتلأ لحماً وشحماً ، والوجه الهضيم الممصوص طفح نضارة وبشراً ، والعينان الذابلتان الخابيتان تألقتا بنور العافية ، والقامة الهزيلة التي كانت كأنما بوقرها عبء غير منظور قد قويت واشتدت ، ونفضت عنها بؤس السنين الخوالي . . والشاربان المسترخيان قد نهضا واستويا مبرومين بعد ذلة وانكسار . . . » .

فكأن القصة كلها ما جاءت إلا لتمنح الكاتب فرصة لرسم الملامح ، وللتدقيق فيها على هذا النحو المفصّل ، ولو أننا حاولنا التخلص من هذه المشاهد الوصفية لما ظل في القصة ما تنهض به . . أي أن البناء القصصي كله يقوم على هذا النمط التصويري ، وعلى هذه الطريقة في متابعة ملامح الشخصية وتفاصيلها .

وتنقلنا القصة إلى وضع جديد لحمدان ؛ إنه يريد أن ينتقم من حرمانه الطويل ، يعوض بعضاً مما فاته ، «يجب أن تكون له زوجة أخرى ، حورية من الجنة . . بيضاء شقراء ذات عيون زرق فيها حلاوة ودلال . . ومن الشام جاءته البضاعة ذات يوم ، عروس كما اشتهاها في حرقة أحلامه وجنون اشتياقه إلى البدن الشهي ، ولقد أحس في أول أمره أنه قد دخل الجنة فعلاً . . » .

ومع دخول الزوجة الجديدة (هناء) إلى بيته ، «دخلت مستودعه الكبير صورة جاءته سداد دين قديم من الرسام التركي البائس ضياء الدين بك . . صورة زيتية صغيرة أعياه أمرها . . . . قطعة من الخيش المدهون . . ما جدواها ، وماذا يدفع أولئك الناس أن يفنوا أعمارهم في صنع هذه التفاهات ؟» .

الفتاة الشامية الجميلة ، واللوحة الفنية كلتاهما غريبة عن عالم سيد حمدان ، وكلتاهما تنطوي على ما لا قبل له في فهمه وإدراكه . . . كل منهما لغز أمامه . . ومن خلال هذا التحول يبدأ الكشف النفسي عن شخصية حمدان . . وتتكشف لنا الصورة الداخلية : فقيرة

رثة . . لا غَناء فيها . . فقد تطور سيد حمدان من الخارج ، أثرى واقتنى كل ما يشير إلى تطوره ، لكن وجدانه ظل هو هو . . . تناسبه عيشة . . المرآة القبيحة التي تزعق باستمرار .

وهكذا لم يكن للمال قيمة أمام البعد المعنوي ، هناء التي عدها نوعاً من (البضاعة) اشتراها ليقتنيها إلى جانب ما اقتنى ، ظلت أقوى منه ، في عينيها ونظراتها سخرية واستخفاف به . . وهو لا يفهم ماذا تريد . . ولا كيف يقترب منها . . إنها محض صورة . . لا يستطيع أن يتجاوز ملامحها إلى أبعد منها .

ويضع الكاتب حواراً بين سيد حمدان وصديقه الفنان ضياء بك حول الصورة المحيِّرة ، وإذ لا يفهم حمدان شيئاً يقول له ضياء بك : من الخير إذن أن تلقي هذه الصورة . . وتظل العبارة ترن في سمعه إذ ينتقل من الصورة/ الرمز إلى المرموز إليه (هناء ـ الزوجة الجديدة) .

وتكون الدلالة البليغة لهذه القصة : تناقض المظهر مع الجوهر ، بما يشتمل عليه هذا التناقض من دلالة على توسع مدينة عمان توسعاً سريعاً في كل ما هو مادي ومظهري ، دون أن تتطور القيم المعنوية والروحية بما يتساوق مع ذاك التطور ، وما سيد حمدان إلا مثال على هذه التناقضات . . في المدينة سريعة التطور ، وما يصاحب هذه التحولات من اختلالات متوقعة .

لقد مر سيد حمدان بالتحول من الفقر إلى الغنى ، واقتنى كل ما يدل على انتمائه المدني الجديد ، لكن تطوره الخارجي تطور مشوه ، فهو ليس أكثر من محدث نعمة بفعل الحرب ، لكن بناءه الروحي ظل بعيداً عن التطور ، ولذلك ظلت (عيشة) أقرب إلى نفسه ، أما هناء/ رمز المدينة فهي مجرد دمية/ صورة يتلهى بها ولا يفهمها مهما حاول إلى ذلك سبيلاً . . وهذه صورة لحداثة عمان نفسها : تطور خارجي شكلي / بينما في الداخل سلسلة من القيم الريفية والرعوية التي تظهرها سيرورة الحياة . وكثير من قصص الإيراني هي من هذا النمط : شخصية مركزية واحدة ، وحولها شخصيات متممة ، أما الأحداث فمحدودة قليلة ، ففي (سر في صورة) لا نجد إلا أحداثاً قليلة ، تدعم حضور الشخصية ، وتساعد القاص في الكشف عنها . كما نجد اعتماداً على الحوار البسيط ، الذي تتكشف فيه بعض سمات الشخصية أو بعض طبائعها التي لم يكشف التصوير عنها .

وختاماً

فإن الإيراني يظل العلم الأبرز في القصة القصيرة في فلسطين والأردن ، منذ الثلاثينات وحتى السبعينات ، وقد كان لتخصصه في كتابة القصة ، ولإصراره على هذا الفن ، وتعهده له بالتطوير والرعاية الدور الأبرز في استنبات الجذور القصصية التي تعمقت وامتدت فروعها من بعد ، في هيئة شبكة واسعة متداخلة . . ربما لم يتوقعها الإيراني نفسه . .

وتظل تجربة الإيراني خصبة متنوعة ، متعددة المستويات قابلة لقراءات شتّى ، مشتملة على مناخات وأجواء عربية وغربية ، واقعية ورومانسية ، ومجموعاته الخمسة تدل بوضوح على المسارات المتقدمة التي ظلت تجربته تمر من خلالها ، كما يمكن استنباط سعيه الدائب لتطوير التقنيات والشكل القصصي ، الذي ربما وصل إلى حدود بليغة في قصص متأخرة مثل قصة (المرأة والكلب) وهي من قصص باريس ، أو القصص ذات الأجواء الباريسية ، حيث يصبح المؤلف شخصية قصصية ، ضمن صياغة فنية متقدمة ، من غير أن يكون دخوله منفراً أو مما يقع في باب تدخل المؤلف في أثره القصصي .

وهناك قصة أخرى (قصة أربعة أشخاص يبحثون عن مؤلف) وقد استمد تقنيتها من بيراندللو الإيطالي فالشخصيات تخرج من القصة لتحاكم المؤلف وتحاول تغيير روايته عنها ، وهي تقنية متقدمة ، استخدمها لاحقاً . الروائي السوري (حنّا مينة) في عمل طويل بعنوان (النجوم تحاكم القمر) وكان الإيراني أسبق في استخدام هذا النمط السردي ، ومع أنه أخذه عن الكاتب الإيطالي بيرانديللو إلا أنه تمكن من تطويعه لقصة جديدة ذات مناخ مختلف طامح إلى آفاق مغايرة من الإبداع الجديد .

وهناك صورة لعمان وتطورها في عدد من القصص العمّاني المبكر ، كما في قصص : سرّ في صورة ، ملك الزجاج ، إنسان لا جريرة له وغيرها . ففي هذه القصص مناخ قصصي ذو صلة وثيقة بعمّان ويمكن تتبع سيرة المدينة من خلال هذه الشخصيات التي اختارها الإيراني ، ووقف مطولاً عند مظاهرها الخارجية ، وأبنيتها الداخلية .

عارف العزوني : رائد مجهول

أما عارف العزوني (١٨٩٦ ـ ١٩٦١) فرائد بارز بدأ مع الإيراني في ثلاثينات القرن العشرين، وكان له دور بارز في تأسيس مجلة الفجر الأسبوعي، إذ كان شريك الايراني في إصدارها في يافا عام ١٩٣٥ . وأسهم في الكتابة والإعداد والتحرير، طوال مدة صدورها.

وواصل العزوني نشر نتاجه في الدوريات من بعد، فنشر قصصاً في مجلة الطريق ومجلة الطليعة مما كان يصدر في بيروت في الأربعينات، وقد رصد الدكتور عبد الرحمن ياغي عدداً من قصصه المنشورة في هاتين المجلتين وهي القصص التالية:

١ـ صانع التوابيت، مجلة الطريق، ع ٦ ، ١٩٤٥ ، ص ١٨ ـ ١٩ .

٢ـ يا جملي ، مجلة الطريق، ع ٨ ، ١٩٤٥ ، ص ١٦ .

٣ـ زواج محدّد، مجلة الطريق، ع ٩ ـ ١٠ ، ١٩٤٥ ، ص ١٨ ـ ١٩ .

٤ـ أبو رجل مسلوخة، مجلة الطريق، ع ١٢ ، ١٩٤٥ ، ص ١٨ ـ ١٩ .

٥ـ صور من المجتمع، مجلة الطريق ، ع ١٩ ـ ٢٠ ، ١٩٤٥ ، ص ٢٣ ـ ٢٤ .

٦ـ هل يستقيم الظل، مجلة الطليعة، ع ٩ ، ١٩٣٧ ، ص ٩٧١ ـ ٩٧٣ .

وللعزوني قصص ونتاجات أخرى مبثوثة في دوريات وصحف عربية مما صدر في ذلك الزمان، لكن ذلك النتاج لم يجمع، ولم يشع بين الباحثين والدارسين، ولذلك ظلّ العزوني بعيداً عن الضوء ، دون أن يأخذ موقعه اللائق في التأسيس لفنّ القصة الحديثة في فلسطين والأردن، ولولا ما ذكره عبد الرحمن ياغي عن جهوده القصصية في دراسته الكبيرة (حياة الأدب الفلسطيني الحديث) لغاب اسمه من مسيرة القصة الحديثة، رغم أهمية هذا الدّور فنياً وتاريخياً.

وقصته المسمّاة (صانع التوابيت) قصة بارعة في وقت مبكّر، إذ تعرض على نحو متدرّج التحول في حياة الشخصية من التعلّق بالموت، والاعتياش من مهنة لصيقة به، حتى تحوّل إلى وجهة إيجابية بأن غيّر مهنته إلى ما هو متعلّق بالحياة: فبدلاً من صناعة التوابيت وملاحقة الموتى، تحوّل إلى صناعة الأسرّة للأطفال، ليكون لصيقاً بالحياة.

وهو في المرحلة الأولى قبل التحوّل، يترقب موت الآخرين، ليتسع ربحه، وتتقدّم تجارته، لكن موت ابن عمه العزيز عليه يغيّر منظوره، فيتأمل حياته من جديد:

«لماذا لا أترك هذه الصناعة البائرة.. لماذا لا أساعد عمل الطبيعة في ناحية أخرى.. ناحية الخلق والإبداع، صناعة المهود التي تتأرجح بالزهرات الناعمة من الأطفال يمنة ويسرة.

أربعون سنة خلفها وراءه في ظل الموت، ها قد صمّم أن ينحرف عن الظل القاتل ويتجه نحو الحياة، لكن الموت هتف به: تعال إلى أين أنت ذاهب يا سيد؟ أتصنع مهوداً لفرائسي وضحاياي؟.».

وكما يقول عبد الرحمن ياغي فقد هيأ العزوني «الظروف القصصية ليتحوّل بطله في القصة من صانع موت إلى صانع حياة، ويوضح فكرة التطور الطبيعي في الشخصية، والتطور ركن أساسي في العمل الفني المتصل بالحياة»(١٧).

ويذكر محمود سيف الدين الإيراني الذي عرف عارف العزوني مبكراً، وأسهما معاً في تأسيس مجلتهما المشتركة «أن العزوني بدأ يمارس كتابة القصة في أوائل الثلاثينات واستمر يكتبها حتى وفاته في أوائل الستينات، وقد أنتج منها نحواً من عشرين قصة أو تزيد، إلاّ أنها لم تجمع في كتاب فبقيت متفرّقة في الصحف والمجلات كقصة (صانع التوابيت) وقصة (يا جملي) وقصة (كيف يستقيم العود والظل الأعوج) وغير ذلك كثير»(١٨).

ويذكر يعقوب العودات أن العزوني كان من أوائل الكتّاب العرب الذين نبهوا إلى خطر الصهيونية، وأنه كتب في مجلات وصحف كثيرة كالسياسة الأسبوعية، والأهرام. ووفق (العودات) فقد ترك العزوني ما لا يقل عن تسعين قصة موضوعة ومترجمة، وقد نشر معظمها في كبريات الصحف والمجلات، ومن أبرزها قصة (لاجئ) التي ترجمت إلى الإنكليزية كأحسن ما كتب في وصف (اللاجئ الفلسطيني). وفي مقالاته كان يميل إلى الأدب الساخر، وقد ألمّ بخمس لغات حيّة هي: العربية والتركية و الفرنسية والإيطالية والإنكليزية.

وبعد النكبة عمل لفترة قصيرة في جريدة (فلسطين) خلال صدورها في عمّان، ثم عاد إلى نابلس ليعمل في مدارس وكالة الغوث، ومراسلاً لبعض الصحف، كما زوّد إذاعتي صوت أميركا ولندن بأكثر من ٢٥٠ حديثاً إذاعياً، وأذاع أحاديث ثقافية من إذاعتي عمّان والقدس. وعيّن في أخريات حياته قيماً لمكتبة بلدية نابلس، إلى أن توفي في ٧/ ١١/ ١٩٦١، تاركاً بين أوراقه خمس مخطوطات لم تنشر[١٩].

ولسنا نعرف من أمر هذه المخطوطات شيئاً، فهي لم تنشر وظلت مطويةً على ما فيها من قيمة أدبية، ودلالة على مرحلة هامة من مراحل تطور حياتنا الأدبية والثقافية، وفي هذا ما يشير إلى أهمية نهوض بعض الدارسين بجمع هذا النتاج من مصادره، وخصوصاً الدوريات والصحف آنذاك، وكثير منها أصبح من العسير العثور عليه، وكأنه ليس من نتاج زمن قريب نسبياً.

نجاتي صدقي : رائد القصة الواقعية

حياته وتكوينه

أما نجاتي [٢٠] صدقي فعلم آخر من أعلام القصة، فضلاً عن ريادته في الترجمة والتأليف والعمل الوطني. ونجاتي من مواليد القدس عام ١٩٠٥، ووالده هو بكر صدقي المولود في القدس لأب تركي الأصل، كان أحد قادة السلطان عبد الحميد برتبة (الآي أميني) وقد اقترن بآنسة عربية اسمها عريفة النجار (جدة نجاتي لأبيه). وعرف عن بكر صدقي ولعه بالفنون الجميلة، وهو أول من أدخل جهاز الحاكي (الفونغراف) إلى مسقط رأسه (القدس) وقد صوّر ابنه نجاتي هذه الحادثة في إحدى قصصه، حيث كان بكر (الأب) يضع الحاكي على شرفة بيته المطل على باب الساهرة والناس يرهفون الأسماع للأصوات العجيبة التي تنبعث من الأسطوانة والبوق.

في هذه البيئة الجديدة نشأ نجاتي، مرهف الحسّ، متعلّقاً بالجمال والفن، وبالناس من حوله، وقد تلقى تعليمه الابتدائي في مدرسة الشيخ محمد الصالح ثم في المأمونية والرشيدية والسلطاني من مدارس بيت المقدس، وزار الحجاز مع والده بعد الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٩، عندما عمل والده مع قوات الشريف فيصل بن الحسين في الطائف، ثم عاد إلى القدس مع أبيه، وعمل في مصلحة البرق والبريد زمناً قصيراً.

وشهد عام ١٩٢٥ نقلة في حياته إذ التحق بجامعة موسكو ليدرسّ فيها السياسة والاقتصاد السياسي، وعاد منها يحمل شهادة البكالوريوس عام ١٩٢٩ ليكون من أوائل المثقفين والدارسين الذين تثقفوا بالروسية وعرفوا أدبها. واعتقل نجاتي عام ١٩٣٠ بعد أن لاحظت السلطات البريطانية نشاطه الوطني وحكمت عليه بالسجن ثلاث سنوات. وانتقل بعد إنهاء محكوميته عام ١٩٣٣ إلى فرنسا واتصل بـ(عصبة مقاومة الاستعمار) وأصدر صحيفة عربية باسم (الشرق العربي) باسم مستعار هو مصطفى العمري، لمناصرة الحركات الاستقلالية في

البلاد العربية . وقد أوقفت الصحيفة بأمر من رئيس الوزراء الفرنسي آنذاك . وقد تعرّف في فرنسا إلى عدد من أعلام السياسة والفكر ؛ كرياض الصلح ، وعبد الحميد كرامي ، والحبيب بورقيبة ممن صار لهم شأن سياسي كبير في بلدانهم فيما بعد .

ورحل إلى إسبانيا مع اندلاع الثورة الأهلية فيها ، وعمل مراسلاً صحفياً ، وأسهم بنشاطات متعددة أثناء هذه المرحلة ، وأسهم في تأسيس (الجمعية الإسبانية المغربية) في مدريد .

وعاد إلى فلسطين ليعمل مدة عشر سنوات (١٩٤٠ ـ ١٩٥٠) مراقباً للبرامج في (محطة الشرق الأدنى للإذاعة العربية) في يافا والقدس ، وانتقل إلى قبرص بعد النكبة ، ثم استقر في بيروت وعمل في الإذاعة والصحافة والأدب .

وقد عرف نجاتي بنشاطه الواسع في مختلف المجالات التي اهتم بها ، فكتب في الاقتصاد ، والفكر والسياسة ، فضلاً عن الترجمات القصصية ، والقصص الموضوعة التي نشرها في مجموعتين ، وقد رصد يعقوب العودات ثماني عشرة مجلة وصحيفة شملها نشاط نجاتي أولها مجلة (العرب) التي كان رئيس تحريرها عجاج نويهض عام ١٩٣٣ وآخرها مجلة (هنا لندن) التي أصدرتها الإذاعة البريطانية حتى أواخر الستينات . أما كتبه المؤلفة والمترجمة فحوالي خمسة عشر كتاباً ، من أهمها ما ظهر في سلسلة (اقرأ) التي أصدرتها دار المعارف المصرية عن ثلاثة من أعلام الأدب الروسي :

١ ـ بوشكين ، أمير شعراء روسيا ، رقم (٢٨) سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٤٥ .

٢ ـ تشيخوف ، رقم (٥٠) ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

٣ ـ مكسيك غوركي ، رقم (٦٢) ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٦ [٢١] .

كما ترجم ثلاث عشرة قصة للأمريكي إدغار آلان بو بعنوان (الخنفسة الذهبية) ونشرت سنة ١٩٥٤ ، وترجم مختارات من القصص الروسي ، والقصص الصيني ، والقصص الإسباني ، ونشر كتاباً لكل منها في عامي ١٩٥٢ ـ ١٩٥٣ . وترجم قصة كارمن للفرنسي بروسبير ميريمه عام ١٩٦٢ [٢٢] .

وقد ذكر العودات أن قصته (الجثة الحية) ترجمت إلى الروسية عام ١٩٦٣ ، وأشار أنه يعد العدة لإصدار مجموعة قصصية ثالثة ، وكتاباً آخر يشتمل على المختار من أبحاثه

ودراساته، لكن هذا النتاج المأمول لم يظهر في حياة صدقي.

وفي كتاباته ومقالاته روح علمية نادرة في الحقبة التي عاش فيها، جاءته بتأثير من النزعة المادية الاشتراكية التي عرفها وآمن بها عن قرب، وله مثلاً في مجلة المكشوف مقالات متسلسلة عن (اضطهاد العلماء إبان انحلال الدولة العباسية) كالحلاج (قتل ٣٠٩ هـ) وابن سينا الذي مات في سجنه (٤٢٨ هـ) وابن ميمون القداح (قتل سنة ٣٠٠ هـ) وكذلك السهروردي الذي قتل خنقاً سنة (٥٨٦) هـ، وكتب عن اضطهاد العلم والعلماء في الأندلس، وعن تأثير العالم في حياة الأمة، وتشكّل هذه البحوث أو الدراسات المتسلسلة مادة لافتة تبني كتاباً جيّداً في بابه.

وفي نهاية هذا البحث الذي جعل عنوانه الفرعي (تأثير العالم في حياة الأمة)، نتبين منه إدراك صدقي لبوادر الأزمة التي تعيشها الثقافة العربية، فهو يعود للماضي (والتراث) من أجل الحاضر، «وأن ما تقوم به اليوم من نضال شديد في سبيل حرية الفكر وحرية البوح بالقول، ما هو إلا حلقة من سلسلة طويلة يرجع أولها إلى نضال الحلاج والقداح والسهروردي وابن رشد وابن باجة وابن خلدون وغيرهم كما يكشف صدقي عن مصادره العربية قديمها وحديثها ويشير إلى أنه تجنب الاعتماد على المصادر والمراجع الأجنبية من نتاج المستشرقين، فما داموا هم يعتمدون على المصادر العربية في مطالعاتهم وبحوثهم، فلماذا لا نعود نحن مباشرة إلى تلك المصادر من غير وسيط أو دليل غربي.

ونشر نجاتي صدقي مقالة هامة مبكرة عن (المدرسة المادية العربية) [٢٣] في (الأمالي - العدد الرابع - ١٩٣٨) وتشكّل هذه المقالة خلاصة لآراء صدقي في المدرسة الواقعية التي بشّر بها، وكان أحد كتّابها، مقابل المدرسة الرومانسية التي كانت رائجة آنذاك. ويمكن أن نعد مقالته هذه بما فيها من رؤية جديدة لدور الأدب والأديب، وما يشير إليه من ضرورة تغيير أنماط الكتابة ومضامينها، وثيقة أساسية من وثائق النقد العربي الذي خبأته الدوريات ولم ينشر في كتب كي يشتهر ويذيع بين الناس.

وليسمح لي القارئ أن أضع هذه المقالة/ الوثيقة أولاً بين يديه، ثم نستكمل الكلام على تجربة نجاتي صدقي ودوره القصصي.

المدرسة المادية العربية

بقلم نجاتي صدقي

الحقيقة أن المدرسة المادية الحديثة لم تتبوأ بعد مكانتها في الأدب العربي الحديث. غير أنّ هناك مساعي أكيدة يقوم بها بعض الأدباء العرب الذين تثقفوا ثقافة مادية، الغاية منها خلق اتجاه جديد في التفكير العربي على الإجمال ألا وهو الاتجاه المادي.

والاتجاه الأدبي المادي هو والاتجاه الأدبي الخيالي على طرفي نقيض. فبينما الأخير يستمد مادته من الأشباح، والأرواح، ومن فضاء اللانهاية، نرى الأول يقوم على الوقائع المحسوسة ويستمد مادته من الحياة المحيطة، ويتطلب من الأديب أن يغادر «صومعته» وينزل إلى معترك الحياة الاجتماعية ويبحث عن أبطاله أو عن أهدافه في القصور الشامخة، وفي الأكواخ الحقيرة... في أسواق المدن الصاخبة، وفي أزقة القرى الوادعة.

والأدب المادي ينكر على كل من يقول بأن الأدب ما هو إلاّ ألهيه، وجد ليقتل به الأديب سأمه، فيتسلّى به كما يشاء، غير مكترث لآراء الناس، أو احتفالهم به.

وينكر أيضاً على الأديب قوله بأنه إنما كتب لنفسه، وأرضى وجدانه فقط، أو أنه كتب للفن ليس إلاّ.

فمنذ أقدم الأزمنة، أي منذ أن ظهر الفن الفكري المعبر عنه بالكتابة والخطابة والكاتب يتساءل: من هو في هذا الوجود؟.. أهو نبي جيله، أم ربانه أم طباله؟..

وكانت الأجوبة على هذا السؤال تختلف بالنسبة إلى الأحوال الاجتماعية التي تحيط بالكاتب وتؤثر عليه.

فمنهم من قال بأنه خلق من طينة خاصة وهو فوق الناس يأنف من التدني إلى مستواهم الحقير.

ومنهم من قال بأنه إنما يستمد الوحي من الفكر المجرّد ويدعم رأيه هذا قائلاً: عندما يريد الكاتب كتابة شيء ما، ألا يرمي بنظره إلى الفضاء الواسع؟..

ومنهم من قال بأنه لا يستمد الإلهام إلاّ من عبقريته الشخصية المستندة إلى عقله الباطني!...

وعلى ذلك تكوّنت لدى الكتاب آراء شتّى عن مهمتهم الأدبية، فاعتقد أحدهم بأنه نبيّ الأدب لا يضاهيه مضاه، وظنّ آخر بأنه أرسل ليكون «ريّان» هذا المركب الاجتماعي الذي تتلاطمه الأمواج الهائجة، واقتنع غيره بأنه ليس إلاّ «طبّال» أيامه، هدفه الوحيد أن يلفت الأنظار إليه ويثير حوله الأحاديث والأقوال.

والواقع أن جهود الكاتب الفكرية لم تكن ولن تكون مجهولة لدى الناس. فاسم المؤلف وشخصيته مهما كان أحدهما ضئيلاً فإنما هو دائماً موضوع طلب الجمهور وعنصر التحكيم في كيفية مؤلفاته.

فعندما ينتج العامل مثلاً حذاء، أو الفلاح حبّاً، فهو يضع في عمله كل شخصيّته وكل مواهبه الذاتية، بل كل روحه ومع كل هذا يبقى عمله مجهول الاسم، فهو لا يكون أكثر من حذاء أو حب... ولكن لو أن كاتباً أنتج عشرة أسطر فكانت مظلمة، خاوية، مهملة، لوقّعها باسمه الصريح، ليعرف الناس أن كاتب تلك الأسطر إنما هو فلان.

ولقد كان هذا الفارق بين الإنتاج الجسماني والعقلي سبباً لظهور نظرية كاذبة تحمل أسماء شتّى مفادها أن الكاتب يحمل بين ضلعيه «حويصلة سريّة» عرفها الكيماويون القدماء «بحجر الفلسفة» وأن هذه الحويصلة إنما هي التي تنتج الأشياء الثمينة كالأدب!...

ويعتقد الكاتب بمقتضى هذه النظرية أن واجبه المقدّس أن يتعمّق في نفسه وأن يحيطها بسياج حصين حتى لا تتطرّق إليها التأثيرات الخارجية بل ينهمك في صنع عصير فنه الخاص.

فالأدب المادي ينقض هذه النظرية من أساسها ويقول بأن شعورنا بالكتابة لا يولد باطنياً بل هو مظهر لما يحيط بنا ولما نراه، ونسمعه ونلمسه، ونقرأه، ونختبره بذاتنا أو نتأثّر به من غيرنا. شعورنا بالكتابة هو مظهر لحالات الشعب الفكرية.. هو تعبير لمطامحه وحاجاته، وليأسه وتفاؤله، ولسخطه وسروره.

ونحن أتباع المدرسة المادية لا نتغنّى بالشمس قبل بزوغها بل بطلوع النهار وبانتشار

الضياء! . . .

ولا نلتذ بهدير المياه المختبئة في جوف الأرض بل في تفجّرها وتدفّقها بشدة . .

فإذا سمعنا بجعجعة مطحنة لا نجزم بأن هناك دقيقاً إلاّ متى أخذناه بالكف .

وإذا رأينا دخاناً يتصاعد فلا يستقر لنا قرار إلاّ متى اهتدينا إلى مقر النار! . .

إننا نتغنّى بانهيار الحاجز القائم بين أحلام الفن والمؤثرات الخارجية . . . لأن الفن اليوم لم يبق نسيجاً من الغيب بل هو نتاج الحياة المادية . . . فليس باستطاعتنا إذن السير على سطح المياه كما علّمنا أدباؤنا العظام السالفون .

وطالما سمعنا من الأدباء المثاليين شكوى من أن الناس لا يفقهون كتاباتهم، فهم كالحجارة الجامدة، فيحملون عليهم حملة شعواء ويحنقون على هذا المجتمع الجاهل، ثم يضاعفون ابتعادهم عنه، ويعتلون أعلى قمة من قمم الجبال! . .

قرأت للأستاذ خليل تقي الدين مقالاً عن أناشيد جبران في «المكشوف» عدد ٥ أيلول ١٩٣٨ وقد جاء فيه :

«ما لهذا الشادي في دجى الليل يذيب روحه في أغانيه فما ينبض عرق في بشريّ، ولا يتحرّك مخلوق. ما له ينحني على قيثارته فيرتعش تحت أنامله خشبها، وأوتارها، وجمادها كله، كما ترتعش فوقها يداه، وقلبه، وعيناه وجسده وكيانه جميعاً، ويظل الناس كالحجارة جامدين» .

«أنا غريب في هذا العالم

«أنا غريب في الغربة وحدة قاسية

«أنا غريب وقد جبت مشارق الأرض ومغاربها فلم أجد مسقط رأسي ولا لقيت من يعرفني ويسمع بي .

«أنا غريب وليس في الوجود من يعرف كلمة من لغة نفسي .

«ليتني كنت بئراً جافة والناس ترمي بي الحجارة، فذلك أهون من أن أكون قيثارة فضية الأوتار في منزل ربه مبتور الأصابع، وأهله طرشان» .

هذه روعة من روائع النثر! . لكن لماذا يشعر الشاعر على كل حال بأنه غريب بين أهله؟ . .

إذا شعر الشاعر أو الكاتب أنه غريب بين أهله وأنه لم يلق من يعرفه ويسمع به فالذنب ذنبه وليس ذنب الناس . ليكلم الناس باللغة التي يفقهونها ويحسّونها فيجد الجميع عند ذلك يتغذّون من مقالاته .

والحقيقة التي لا مراء فيها أنه كلما عمل الشاعر أو الكاتب على إبعاد أحلام فنه عن المؤثرات الخارجية زاد في ابتعاده من المحيط البشري وأصبح وحيداً، هائماً على وجهه، يلعن الهيئة الاجتماعية ويصب عليها جامات غضبه.

المدرسة المادية تقر الوصف الخيالي وتعترف بجماله غير أنها تشترط أن يكون هذا الوصف قائماً على أسس طبيعية حقيقية، ثم إن القول بأن الأدب بعيد عن النزعات السياسية والاجتماعية قول خاطئ لا يوافق الحقيقة والواقع. فالكاتب لا يكتب شيئاً إلاّ ونرى من خلال سطوره بأنه يعبّر عن نزعة ما. فإما أن يدافع عن وطنه، وإما أن يهجو جماعة من الجماعات أو أنه يطعن بمذهب من المذاهب أو أن يناصر أحد هذه ويريده..

لا يحق لأحد أن يملي على الكاتب أو الفنان الخطة التي ينبغي عليه أن يسلكها... غير أنه لا يحق لهذا الكاتب أو الفنان أن يتنزه على خطوط النار فيعرّض نفسه للأخطار وسمعته للانحطاط.

إن على الأديب أن يذكر وجهات نظره صراحة فيقف موقفاً حازماً من كل مظهر من مظاهر الحياة ويقف موقفه هذا أميناً يخلص لفنه وأدبه... ثم لا يجوز له أن يقول «إنني لا أريد لا هذا ولا ذاك» أو «إنني أريد هذا وذاك»..

ليقل الكاتب ما يريد قوله: ليمتدح، لينتقد، ليبتهل، ليذرف الدموع، ليأت بالمقارنات العبقرية، وبالأوصاف المزعزعة. لكن عليه أن يعبّر هو عن ذلك تعبيراً صحيحا، يجب أن يعرف الكاتب أولاً ما يريد!

الأدب المادي يقضي على الحيرة والتردد، فهو يريد من الكاتب أن يضع كل قواه الفكرية في تصانيفه حتى لا يصبح في مؤخرة القراء...

ويشترط الأدب المادي على الكاتب أن يصبح بذاته الشخصية الظاهرة في مصنفاته. أو على نقيض ذلك عليه أن يتقدّم للعمل عندما يرى أبطاله أمسوا في المقدّمة وهو في المؤخرة.

وخلاصة القول إن المدرسة المادية تتطلب من الأديب، والفنان، والشاعر، والكاتب؛ أن يستمد مادته من الحياة وأن يؤثر على هذه الحياة بدوره، ويدفعها إلى الأمام، ويغيّر فيها ما تسمح الأحوال بتغييره.

ورأيي الشخصي أنه لا تقوم لنا قائمة إلاّ متى طرحنا عن عاتقنا رداء الخيال والتصوّف، وأخذنا بتلابيب المادية.

فالمادية تظهر الحقائق وتحفز إلى الكفاح...

ومن كافح عاش!...

تعليق

تنصّب هذه الوثيقة نجاتي صدقي رائداً للمدرسة الواقعية أو المادية في الأردن وفلسطين(٢٤)، ليس على مستوى الأداء النصي فحسب، وإنما على مستوى الأداء النظري المتقدّم، فهي شديدة السطوع على المستوى الثقافي والمعرفي الذي وصل إليه منذ ذلك الزمن، وخلافاً لخليل بيدس الذي كان أول من اتصل باللغة الروسية، يبدو صدقي أكثر تمثّلاً للوعي النقدي المادي/ الاشتراكي، وقد نقله هذا التمثّل إلى الدعوة لتعميق تيار أو مدرسة عربية تأخذ بهذه المبادئ، وتوسّع من حضورها في ظل هيمنة التيار الرومانسي الحالم.

وقد بدأ نجاتي مما هو موجود، (الاتجاه الأدبي الخيالي) نقيض المدرسة المادية وعدوها اللدود، وهو الاتجاه الأدبي الحاكم الذي شاع مع امتداد الرومانسية حتى حدود منتصف القرن أو بداية الستينات، قبل أن تتحقّق دعوة نجاتي صدقي ورغبته في توسّع التيار الواقعي.

وقد تطرّق الكاتب لعدد من المسائل المهمة التي تقع في جوهر نظرية الأدب ومنها:

- **منابع الكتابة وبواعثها**: ففي الاتجاه الخيالي يستمد الأدب مادته «من الأشباح والأرواح» أي مما هو خارج الواقع الإنساني، والحياة الإنسانية، أما الاتجاه الجديد، «فينزل إلى معترك الحياة الاجتماعية، ويبحث عن أبطاله . . . في القصور الشامخة، وفي الأكواخ الحقيرة . . في أسواق المدن الصاخبة، وفي أزقة القرى الوادعة» أي أن الحياة الاجتماعية بكل طبقاتها ومستوياتها هي مصدر الأدب ومنبعه وليس هناك منابع خيالية مقدّسة خارج الحياة يقصد إليها الأديب . . ليس هناك (عبقر) يشكّل منجماً مجهولاً للكتابة.

- **لمن يكتب الأديب**: يرفض صدقي نظرية الفن للفن، وأن الأديب يكتب ليرضي نفسه، ويشبع رغباته وميوله، فالأدب للحياة وللمجتمع؛ إنه يولد من الحياة ويصبّ فيها أيضاً . . ولا يقنع صدقي بأولئك الذين ينفصلون عن مجتمعاتهم، ويغتربون بعيداً عن بيئاتهم . . . بل ويحملهم مسؤولية الانفصال . . وأنهم من ينبغي أن يبحث عن سبيل للاتصال بالناس وبواقعهم.

- **وظيفة الأدب**: ويعرض لتغيّر النظرة إلى وظيفة الأدب والأديب، فيعرج على النظرية النبويّة، التي يخال المؤمن بها أنه نبي زمانه وحامل رسالته، وعلى النقيض منها، الهبوط برسالة الأدب إلى مستوى التسلية والتهريج (صورة الطبال)، فالأديب ليس نبياً ملهماً، أو طبالاً مسلياً، بل ليست الكتابة إلا «مظهراً لما يحيط بنا ولما نراه ونسمعه ونلمسه، ونقرأه ونختبره بذاتنا أو نتأثر به من غيرنا، شعورنا بالكتابة هو مظهر لحالات الشعب الفكرية . . هو تعبير لمطامحه وحاجاته وليأسه وتفاؤله، ولسخطه وسروره».

ويذكر صدقي مثالاً من خليل تقي الدين في تعليقه على أناشيد جبران، ويختار مقتطفات من التعليق، ليقر لتقي الدين وجبران بروعة النثر، لكنه يعترض على إحساس الكاتب بالاغتراب عن أهله، لأن هذا الحس ما هو إلاّ مظهر من مظاهر الفردية الرومانسيّة التي تناقض ما يدعو إليه صدقي وما يتبناه في دعوته المادية.

- **الأدب والأيديولوجيا**: ويفرغ من ذلك ليصل إلى نتيجة هامة في الربط بين الأدب والنزعات السياسية والاجتماعية، أي الأدب والأيديولوجيا، وعند صدقي فلا بد أن يكون للكاتب موقف، ولابد أن يعبّر عن نزعة من نوع ما، وكأن الالتزام أمر شبه حتمي في رسالة الكتابة، وليس للأديب أن يعتذر معتصماً بفرديته ونبوّته، وهو هنا يطالب الكاتب بالرؤية الفكرية، وبالموقف الصريح، وله أن يعبّر بعد ذلك كما يشاء، لكن ليس للعبث موقع في الكتابة «لا يحق لأحد أن يملي على الكاتب أو الفنان الخطّة التي ينبغي عليه أن يسلكها، غير أنه لا يحق لهذا الكاتب أو الفنان أن يتنزه على خطوط النار فيعرّض نفسه للأخطار وسمعته للانحطاط».

- **الأدب وتغيير الواقع**: الأدب وفق المدرسة المادية رسالة تغيير، فهو يستمد مادته من الحياة، وهو يؤثّر فيها، ويدفعها إلى الأمام، فغاية التغيير في الأدب ذات أهمية خاصة ضمن رؤية صدقي الواقعية، فلكي تتطوّر الحياة، لا بد لها من أدب ذي رؤية تغييرية، فهو وإن كان ينبع من الواقع نفسه إلاّ أنه لا يتوقف عند وصفه ورسمه، وإنما يحوّله إلى واقع أجمل وأفضل، ويدعو الناس للاحتجاج على واقعهم وتبديله ما أمكنهم إلى ذلك سبيلاً.

وهذه المبادئ وسواها مما امتلأت به مقالة صدقي تقع في صلب المدرسة الواقعية التي نضجت واتسعت في الستينات، كما سنرى لاحقاً، في مرحلة الأفق الجديد، لكن منابعها هي هنا في هذه الرؤية الناضجة التي لم تجد صدىً كبيراً قبل النكبة، خصوصاً مع ندرة الكتّاب والقصاصين في تلك الحقبة. لكن المؤكد أن صدقي يظل رائداً كبيراً للواقعية العربية، وناقداً يحمل موقفاً ورؤية ممتدة، ولو جمعت مقالاته الفكرية والنقدية لشكّلت سفراً هاماً، حتى للأجيال الجديدة، التي عادت إلى ملامح الخيال الرومانسي، وأغرقت في الذاتية والانفصال عما هو جماعي مما ظننا أن الأدب تجاوزه.

كتب نجاتي صدقي عدداً واسعاً من القصص القصيرة، نشرها أولاً في المجلات والدوريات التي كتب فيها ثم جمعها في كتابين هما :

١ـ الأخوات الحزينات ، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٥٣ .

وظهرت الطبعة الثانية لهذه المجموعة ضمن سلسلة (إحياء التراث الثقافي الفلسطيني) التي أصدرها الاتحاد العام للأدباء والكتّاب الفلسطينيين في بيروت عام ١٩٨١ .

٢ـ الشيوعي المليونير، دار الكاتب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٦٣ .

وقد اشتملت المجموعة الأولى على ثماني عشرة قصة، والثانية على ثلاث وعشرين قصة، وله غير المجموع في هذين الكتابين قصص أخرى متفرّقة في الدوريات ضمن نتاجه غير المجموع .

وقصصه تبدو محاولة أمينة لتطبيق مذهبه الفكري والفني الذي عرضنا له فيما سبق، فهو ينتزع مادته القصصية من خبرته المباشرة في الواقع وشؤون الحياة، ويحاول أن ينتقد الواقع ويحتج عليه، ليحفز الناس على تغييره. وكثير من قصصه تتصل بالواقع الفلسطيني قبل النكبة وأثناءها وبعدها، وهناك قصص أخرى من نتاج أسفاره والأماكن المختلفة التي عاش فيها ، لكنه في كل حال لا يبتعد عن هاجسه الواقعي الفني .

وفي قصة (الأخوات الحزينات) مثلاً راو متكلّم يبدأ السرد بضمير المخاطب «إذا أتيح لك في يوم من الأيام أن تجتاز شارع الملك جورج الخامس بتل أبيب، فستجد في آخره خمس جميزات تقف في صف واحد، وقد ظهر عليها الكبر في أعمار متفاوتة، تتراوح بين القرن وربع القرن . . »(٢٥) .

والجميزات الخمس هي الأخوات الحزينات كما يتبدّى من بعد، وقد لجأ الكاتب إلى تقنية الحلم ليسوّغ المنطق الداخلي للقصة، عندما يسمح لكل شجرة أن تحدث أخواتها بحكاية مؤثرة، وفي الحكايات حنين الشجر/ الوطن لإنسانه بعد أن أصابه القهر والاحتلال، و تكون الحكايات منتزعة من التاريخ البعيد أو القريب، فتروي إحداهما قصة غزو نابليون لفلسطين وهزيمته في عكّا، وكأنها إشارة إلى أن المحتل لا يبقى مهما تبلغ قوّته وقسوته . فهي دعوة موحية للثورة والتغيير استناداً إلى منطق تاريخ الغزاة، والحكايات الفرعية طافحة بالرمزية والإيحاء من معنى التمسّك بالحياة إلى النضال، إلى الاستبشار بالمستقبل والإيمان بالتغيير، وعندما يأتي دور الخامسة تمسك عن الكلام وتكتفي بالإيحاء وتذكير الأخريات بالسواد الذي

وشحّهن. وتنتهي القصة بتقنية ذكية مستوحاة من شهرزاد: كفى.. كفى.. لا تروي لنا شيئاً، لقد أدركنا الصباح»(٢٦).

ففي هذه القصة وكثير غيرها يلجأ صدقي إلى الخيال، لكنه ليس الخيال الرومانسي، ولا الخيال المحبط السلبي، وإنما خيال خلاّق يخدم رؤيته وفنّه لإيصال الرسالة التي يحملها، كما هو الحال في قصة لافتة بعنوان (ليلة في القبر)(٢٧) وتقوم حبكتها على متابعة أول ليلة بعد موت أحد الكتّاب، إذ يجيئه الملكان في القبر ويبدآن بمحاسبته. وفي القصة طرافة ودلالات عميقة. إذ تتجاوز الطرح التقليدي في قضيّة الموت، وتنتقل إلى ما يجري من حوار داخل القبر، وما يتعرّض له الأديب من عقاب على ما تركه من كتب لم يرضَ عنها الملكان، وتنتهي نهاية غرائبية، فإذ يعود الملكان في الليلة الثانية لاستكمال التحقيق يفاجآن بأنها خاوية، فهل هرب الأديب؟ هل عاد إلى الحياة منتصراً؟ وما دلالة غيابه المفاجئ أو فراره من قبره؟ هل هو تأكيد لخلود الأديب بنتاجه الأدبي وبثروته الفكرية؟؟

هذه النهاية المفتوحة ـ التي تشبه نهايات القصص التعبيرية المعاصرة ـ أمدّت القصة بأفق مفتوح، وقابلية لقراءات متعددة، دون أن تُقْفَل على معنى واحد. وقد أسهمت مع اللغة المفخخة بالبساطة الظاهرية في تشكيل بناء قصصي يعتمد على البساطة المتناهية والتعبيرية المؤثرة.

والأديب/ بطل القصة شديد الشبه بالمؤلف نفسه، فقد ترك ثلاثة عشر كتاباً وهو قريب من العدد الذي ألّفه نجاتي صدقي، وله كتاب بعنوان (النجاة في الصدق) وهذا العنوان المتخيّل مستمد من اسم (نجاتي صدقي)، وفي القصة قدر من الجرأة في مواجهة الموت، والتعبير عنه بأسلوب ساخر، لا يبسّط وجودية الموت، لكنه لا يخشاه، ولا يرهبه.. وقد تميّزت بالتخفف من سائر ما أثقل الفن القصصي في تلك المرحلة من تدخل وشروحات وتأملات غير قصصية، فقد سيطر الكاتب على مسار السرد، معتمداً على التنقّل بين الأديب والملكين (منكر ونكير)، وعلى توظيف القصص الموروثة عن عذاب القبر دون الوقوع في أسرها، بل نقدها بأسلوب تعبيري ساخر ذكي.

أما قصة (أيام من العمر)(٢٨) فهي أقرب إلى المدرسة المادية (الواقعية) التي دعا إليها صدقي، وقد اختار شخصيتها الرئيسية ليكون (السيد ماجد) كاتب العرائض، وفي بدايتها نتعرّف على البيئة المحيطة بماجد قبل أن ينفتح الفضاء القصصي على الشخصية الثانية وهي السيدة الأجنبية (ريتا)، وتبدأ العلاقة بتعاطف كاتب العرائض مع المرأة الشقية، ثم تزداد الحبكة تعقداً بصورة متدرّجة، إذ لا تتوقف العلاقة عند هذا الموقف، وإنما تتطور إلى علاقة

حميمة، تنتهي بإقامتهما في بيت واحد، وفي تورّط ماجد في علاقة لا يعرف كيف تكون نهايتها، أما المرأة التي بدت مثيرة للشفقة في البداية، فقد تدرّجت في السيطرة على ماجد شيئاً فشيئاً، حتى وصل إلى مرتبة (حمار صغير): «يا ماجد، إنك حماري الصغير! فيطرب ماجد لهذا الإطراء، ويسمعها هو أيضاً عبارات تنطوي على شيء من التودد» وتزداد طلبات ريتا، وعندما يحل عيد رأس السنة تقيم حفلة على حسابه وتدعو ضيوفاً كثيرين، وتدفع ماجد ليقلّد الخروف لإمتاع ضيوفها:

«ودخل ماجد على القوم وهو يحبو على يديه ورجليه، وقد غطّى جسمه ورأسه بجلد الخروف الكبير، ويقول: ماء.. ماء.. ماء.. وسرعان ما أدرك الضيوف أن في الأمر لعبة يقصد بها تسليتهم، فانبرى أربعة منهم وهم سيدان وسيدتان، وأطبقوا على ماجد، وطرحوه أرضاً، وارتموا فوقه وهم يضحكون ويعربدون».

وهكذا وصل الحال بماجد من مسيطر وسيّد إلى عبد مسيطَر عليه، ومأسور للمرأة التي تدرّجت به نحو هذا الحال المهين. وينتهي الأمر بعودة زوج السيدة من ألمانيا بعد الحرب، ثم بمؤامرة تؤدي إلى طرد ماجد من البيت، والزوج يقول له: «يا ماجد إنك لحمار كبير».

وقد تميزت حبكة القصة بالتدرج والتعقد التدريجي في الخيوط السردية، مما يشير إلى نقلة فنية للقصة آنذاك، وإلى سيطرة صدقي في بعض قصصه على جوهر الفن السردي، وقد استخدم الكاتب بعض العبارات الألمانية، ربما كنوع من تأكيد الواقعية، وتعميقها في نفس المتلقي وخصوصاً العبارة الرئيسية التي وصف بها ماجد من المرأة أولاً ثم من الرجل ثانياً، مع تغيير الدرجة من صغير إلى كبير، وكأنه يبرز هذه الجملة، لتكون الوصف البليغ الذي تريد القصة الوقوف عنده.

وربما أراد صدقي انتقاد العلاقات التي لا تقوم على توازن، ولا على أسس واقعية، فمثل هذه العلاقات لا تؤدي إلا إلى نهايات خائبة للفلسطيني، ماجد تورّط في المتعة وتلذذ مؤقتاً بالمرأة، لكنها كانت تستغلّه، وتسرق ماله، وينتهي الأمر باحتلال بيته.. فهذه نهاية بليغة لما لا يقوم على أساس متين، وعلى روابط إيجابية سليمة بين الناس. ويمكن أن نمضي أبعد من ذلك في قراءة الدلالات لنرى ارتياب صدقي في الغرب من خلال المرأة والرجل الألمانيين. ولكنه لا يبرئ (السيد ماجد) إذ هو الذي انساق خلف رغباته الآنية، ففقد طريقه وتاه عن حياته التي كان يفكّر في ترتيبها وتنظيمها من خلال الزواج الذي انصرف عنه بعدما عرف (ريتا) الألمانية.

وينتقل صدقي في قصة (الجثة الحية) [٢٩] إلى موضوع حيوي، يتمثّل في انتقاد المثقف المصطنع، الذي يتعارض عمله مع نظريته، فالأستاذ الجامعي كان مثالاً للتقدم والدعوة إلى

الحرية ، ولكنه بعدما تزوّج تلميذته النبيهة غار من نشاطها وحيويتها ، وأجبرها أن تتفرّغ للبيت ، متناسياً كل ما كان يقوله في محاضراته وفي أول أيام زواجهما .

«وصار زوجها إذا ما خرج من الدار يقفل الباب عليها ، وإذا ما جاءه زائرون أخفى زوجته عنهم . . وإذا ما رآها تستمع إلى حديث في المذياع قال لها : يبدو لي أنك تجدين اللذة بتذكّر الدراسة .

وإذا ما فاجأها وهي تطالع كتاباً صرخ في وجهها قائلاً : هذا بيت وليس مدرسة! هيا حوكي شيئاً من الصوف» .

هكذا يكشف الكاتب عن هشاشة نمط من المثقفين الذين لا يعملون بما يقولون ، وهم طبقة واسعة من المثقفين العرب المنشقين على أنفسهم ، ولا تزال بقايا فلولهم موجودة حتى اليوم . وقد وجه صدقي ـ من خلال نموذجه الفني ـ نقداً حاداً ، وكشفاً مؤثراً لهم ، لكنه استثمر القصة ليكشف عن جملة واسعة من الأفكار النقدية على لسان المرأة المثقفة ، وهي تناقش أو تحاجج قبل أن يقمعها المثقف (الأستاذ الجامعي) . وهذه الأفكار هي أفكار صدقي نفسها ، لكنه آثر إيرادها من خلال الشخصية لتكون أكثر تأثيراً وفاعلية . ومع ذلك فقد أثقلت هذه الأفكار القصة ، وأضعفت النسيج السردي خلافاً لعدد من قصصه الأخرى التي نجح في بنائها بناءً موضوعياً مستقلاً عنه ، وبعيداً عن أفكاره المباشرة .

ومن هذه الآراء ما جاء في حوار بين المرأة وزوجها عن ماهية الأدب : «الأدب يا عزيزي بوصفه (علم الإنسان) يمكن مقارنته بعلم الطبيعيات . . إن الشخصية في الأدب الفني هي مثل النوع والشكل في الطبيعة . . فكما أن العالم النباتي مثلاً يصنّف مظاهر العالم النباتي ، ويردها إلى أنواعها وأشكالها ، كذلك الأدب يرمي إلى إدراك كنه حقيقة الإنسان ، فيعمد إلى تصنيف الأشخاص بمثابة نماذج لها أشباهها ، ثم يردهم إلى أنواع وأشكال بشرية ، ويحدد النواميس السيكولوجية التي يخضع لها كل من النوع والشكل البشريين ، فبهذه الطريقة فقط تتمكن الناشئة من فهم عالم الإنسان في نظام موحّد ، ومن ثم تتوصل إلى فهم كل شخص بمفرده» .

وعلى هذا النحو من عرض الأفكار الجديدة تجري بعض أجزاء القصة ، وواضح أن روح الناقد المفكّر لم تفارق الكاتب ، وحملته قصة الأفكار إلى عرض آرائه في الأدب والواقع والمدارس الفنية ، ناسباً هذا التحليل للمرأة النبيهة التي كانت مشروع مثقفة كبيرة لولا عنت الرجل (المثقف) واضطهاده .

وقيمة هذه (القصة) ليس في شكلها الفني ، فقد تعرّض هذا الشكل لتمزقات واسعة بسبب غلبة الأفكار ، مما قرّبها من المقالة المشربة بروح قصصية ، وإنما قيمتها فيما حفظته من

آراء نجاتي صدقي التي تدل على عمق ثقافته وجدّتها في مرحلة مبكّرة، قلما نجد فيها هذا النمط من الأفكار والآراء الجديدة الجريئة.

وتتعدّد القصص التي يتناول فيها النماذج النسائية، ليعرض مواقف المجتمع من المرأة، وما تعانيه من قهر واضطهاد، بسبب سلطة الرجل الذكورية، وسلطة المجتمع القاهر، فسعدى مثلاً في القصة التي سميت باسمها [٣٠]، هربت مع فتاها (محسن) الذي رفضت القبيلة أن تزوجه إياها استناداً لعادات قبيلة تمنع الزواج خارج القبيلة، أما الحب فلا يعرف العادات، ولا يقر بالتقاليد، وبعد ثلاثة أشهر أفاقت سعدى من سكرة الحب، لتتذكّر ما فعلته، وما سيجره على قبيلتها وأهلها من خزي وعار، وهكذا نشأ صراعها النفسي... الذي ينتهي بما يسمّى (الدخالة) في العادات القبلية، بمعنى الاحتماء بوجيه معروف يقوم بدور الوسيط، حتى تحل المشكلة، لكن ذلك لم يفدها طويلاً، وامتنع أهلها عن الرضى. ولما طال الزمن بها، أخرجها الوجيه البغدادي مضطراً من دخالته، فأرسلها إلى بيت مستقل عن بيته، وتنتهي القصة بمجيء أهلها وذبحها غسلاً للعار.

وفي هذه القصة ينحاز موقف المؤلف إلى المرأة، فزاوية الرؤية تشير إلى أن العادات والتقاليد البالية هي المسؤولة عن مأساتها، أما هي فلا تطلب غير الحب والحياة والغناء.

وتوافرت القصة على مقاطع من الغناء الشعبي العراقي، وعلى أغاني ترقيص الأطفال باللهجة العراقية، فضلاً عن كشفها بدقة عن عادات قبلية محدّدة، فقلب دلّة القهوة رمز لامتناع المرء عن المضي في شؤون الحياة، إلى أنْ يتمكّن من الخلاص من أسباب عاره، إنها وعد للذات وللآخرين بإنجاز ما توافقت عليه الجماعة من عادات ونواميس تضبط نظام القبيلة. وكذلك الحال في عدم ارتداء غطاء الرأس أو تنكيس العقال، فهو فعل رمزي يشير إلى أنّ الرجل يظل ممتهناً إلى أن يستعيد كرامته بغسل العار.. ولا يكون الغسل إلاّ بالقتل وإراقة الدم.

ولم يقف صدقي عند هذه العادات ليقص حكاية مسلية، إذ لا مكانَ للتسلية في مدرسة صدقي، وإنما ليقف مبكراً مع كرامة المرأة، ومع حريتها في مواجهة الأنظمة الذكورية القاسية..

وتتكرّر صورة المرأة المضطهدة في قصة (فتاة حائرة)[٣١] إذ تضطر الفتاة للهرب إلى المدينة، والتظاهر بأنها تريد أن تصبح فنانة مشهورة، وعندما يشدد الراوي الخناق عليها بالأسئلة تعترف بمأساتها، فقد أحبّت شاباً لكن أهلها رفضوه، وزوّجوها عنوة لابن عمها المريض بمرض عصبي لا يؤهله للزواج، ولكن التقاليد المسيحية لا تسمح لها بالطلاق، أو

أنها تجعله صعباً شبه مستحيل، وهكذا هربت من هذا الجحيم إلى المدينة. وتعود وفق نصيحة الراوي إلى بيت أبيها، ثم تهرب مرة ثانية وتتزوّج شاباً مسلماً اشترط عليها اعتناق الإسلام، فأسلمت دون نقاش، في إشارة إلى قبولها بكل شيء دون نقاش خلاصاً من الاضطهاد الاجتماعي: «قال لها: لكنني اشترط عليك اعتناق الدين الإسلامي.

قالت: أسلمت.

قال: ولا أريدك أن تكوني سافرة.

قالت: سأتشح بالسواد من أجلك»

فهي منقادة إلى الرجل وإلى أوامره، وكأنها تتحوّل من اضطهاد إلى اضطهاد أقل درجة، وقد ظلّ أهلها يلاحقونها لاستعادتها مرة أخرى، «فظلوا ينغصون حياتها بين فترة وأخرى في بيتها الجديد، وبعد زمن طويل، بعد فوات الأوان، يجيئها أبوها مستبشراً: سلمى.. سلمى.. أبشري يا ابنتي، أبشري، لقد جاءك الطلاق من روما».

ويقدّم في قصة (حياة بلايسي) (٣٢) فتاة دير ياسين التي عملت معلّمة للقرية، ثم استشهدت وهي تضمد الجرحى، نموذجاً للمرأة المناضلة، ويحاول أن تكون قصته قريبة من الواقع، من خلال معرفة الراوي المتكلم (الذي يكاد يتطابق مع المؤلف) للفتاة الشهيدة، فقد كانت تهوى الأدب وأرسلت له موضوعاً أدبياً ليذاع على الأثير، وفوجىء بكثير من معارفه يوصونه بحياة وموضوعها، فحفظ اسمها وعرف فيها فتاة محبوبة من الجميع، وينتهي بها الأمر معلّمة في قرية دير ياسين، ثم شهيدة في المجزرة الوحشية الشهيرة، وهذه القصة من بواكير القصص التي تناولت المذابح اليهودية ضد أبناء فلسطين في حرب النكبة، وقد اختار لها شخصية حقيقية يعرفها، وكأنه يجد في الواقع نماذج قصصية بليغة، لا يحتاج البحث عنها كبير عناء.

خلاصة

تبدو تجربة نجاتي صدقي في قصصه تجربة لافتة في اتجاهها الواقعي المادي، المسنود بتنظير عميق لأصول الكتابة الواقعية، وقد استمد صدقي مرتكزاته النظرية إبان دراسته في جامعة موسكو، وقراءاته الأدبية المعمّقة لأعلام الأدب الاشتراكي، وقد نجح صدقي في تأسيس هذا التيار الواقعي الذي يعد رائده الأول، لكن يبدو أن الحقبة التي شهدت إنتاجه القصصي لم تكن مهيأة بعد للواقعية وكانت ذيول الرومانسية هي الغالبة، ولكن النكبة الفلسطينية وما تبعها من زلازل هزّت الساكن في الواقع العربي، دفعت الأدب باتجاه الواقعية، واتضح هذا الاتجاه لاحقاً مع ظهور جيل قصصي جديد برز على صفحات مجلة الأفق الجديد، كما سيتضح لاحقاً.

لقد امتازت تجربة صدقي بميزات إيجابية تتمثّل في هذه الكتابة الواقعية التي عمد إليها بوعي وبصيرة، فكشف من خلالها عن المجتمع الذي عاش فيه، وانتصر للحرية سواء ما اتصل منها بالهاجس الفلسطيني، أو الهاجس الاجتماعي المتعلّق بالمرأة خاصّة.

وقد انطوت قصصه على مستوى فني لافت، وخصوصاً عندما ينأى عن التدخل في المسار السردي، ويستبعد الأفكار الصريحة لتكون خلفية تستند القصص إليها، لكنه مع ذلك لم يتخلّص تماماً من بعض المشكلات، إذ كان حماسه لقضاياه يغلبه أحياناً فيسبق التنظيم السردي، ليكشف صراحة عمّا يريد، وحين ذاك يذبل النسيج السردي لاقترابه من النمط المقالي الصريح، وأحياناً يسيطر عليه ما يسميه الدكتور هاشم ياغي بالمنطق الواعي[٣٣]، فهذا المنطق كثيراً ما يفسد قصصه إذ تصبح أداة لعرض أفكار مسبقة يرتهن السرد لها، دون أن يأخذ حقه من المرونة الحكائية التي لا ينبغي قهرها بالأفكار الصريحة.

ولكن في كل حال تظل هذه التجربة مثالاً للوعي والثقافة المعمّقة الجديدة آنذاك، وبظهورها منذ الثلاثينات انضاف بعد آخر، وتيار آخر في الكتابة القصصية في الأردن وفلسطين.

عيسى الناعوري
قصص الخبرة القروية

يبدو عيسى الناعوري علماً آخر من أعلام مرحلة القصة الفنية، ويمكن أن نعدّه رائداً آخر من روادها بعد الإيراني، مع أنه لم يتخصص فيها تماماً، ولم يخلص لها الإخلاص كله، لكن اهتمامه المبكّر بها منذ عام ١٩٤٠، وحتى أخريات حياته اهتمام محمود، يدل على متابعة للفن القصصي، وعلى رغبة طموحة في تطويره، فضلاً عن جهود كثيرة للناعوري بوصفه واحداً من المثقفين الذين تعدّدت اهتماماتهم، وقدّموا غناءً واسعاً لحركتنا الأدبية قبل أن تزدهر وتتوسع في العقود الأخيرة.

حياته وتكوينه

هو عيسى ابراهيم الدبابنة[٣٤]، ولد عام ١٩١٨ في قرية (ناعور) وأخذ اسمه منها، فعرف باسم (عيسى الناعوري)، وقد أخذ دروسه الأولى فيها، ثم انتقل إلى القدس حيث أكمل المرحلة الثانوية، وظل فيها حتى النكبة عام ١٩٤٨ ليخرج مع اللاجئين عائداً إلى شرق الأردن، وقد عمل في التدريس مدة خمس عشرة سنة في مدارس أهلية متعددة في فلسطين والأردن، وتحول إلى العمل في وزارة التربية و التعليم (١٩٥٤ ــ ١٩٧٥) وعيّن أميناً عاماً لمجمع اللغة العربية الأردني منذ تأسيسه عام ١٩٧٦، وحتى وفاته يوم ٣/ ١٠/ ١٩٨٥ في تونس.

أسس مجلة أدبية باسم (القلم الجديد) عام ١٩٥٢ واستمرت عاماً واحداً قبل أن تتوقف بسبب الصعوبات المالية، وقد لاقت مجلته نجاحاً كبيراً بالأقلام التي كتبت فيها، والآفاق التي وصلت إليها.

وقد كتب الناعوري سيرة ذاتية باسم (الشريط الأسود) قصّ فيها جوانب من سيرته في القرية وفي القدس، ليكشف من خلال ذلك عن عصامية نادرة مكّنته من تجاوز أسباب الشقاء والإخفاق التي أحاطت به، لكنه أفاد من كل ذلك، وحوّل الشقاء إلى تجربة غنية للكتابة، وإلى دافع للتقدّم والنجاح.

وقد أتقن الناعوري عدة لغات «أعرف من اللغات الإيطالية والانكليزية، وأفهم الفرنسية والإسبانية، بحيث يمكنني أن أترجم عنهما، ودرست اللاتينية أربع سنوات واليونانية سنتين دراسة نظامية» وقد هيّأت له هذه المعرفة آفاقاً ممتدة من المثاقفة والتواصل مع الثقافات الأخرى.

وقد قام بجهد كبير في ترجمة الأدب الإيطالي خاصة إلى العربية، وقد كرّمته جامعة باليرمو الإيطالية بمنحه شهادة الدكتوراه الفخرية عام ١٩٧٦، كما اختير عضواً في مركز العلاقات الإيطالية العربية. وقد سافر وحاضر في بلدان كثيرة نتيجة لنشاطه الأدبي، وصلاته الوثيقة بعدد من المستشرقين والمتابعين للدراسات الشرقية وخصوصاً في إيطاليا والاتحاد السوفياتي (سابقاً) وإسبانيا والمجر، وترجمت بعض أعماله إلى لغات عالمية عديدة.

وقد تنوّعت اهتمامات الناعوري، فهو شاعر ظهر له خمس مجموعات شعرية، وسادسة للأطفال، وله أربع روايات أو قصص طويلة، إضافة إلى الدراسات النقدية التي تنوف على اثني عشر كتاباً مطبوعاً، وله في الترجمة ما يزيد على عشرة كتب، إضافة إلى سيرة (الشريط الأسود) وكتابين في أدب الرحلات. ومجموع ما صدر له يزيد على خمسة وأربعين كتاباً، يشير تنوّعها إلى الطبيعة الموسوعية التي تذكرنا بالعقاد وأمثاله من الكتاب متعددي الاهتمامات.

أما مجموعاته القصصية التي تعنينا في هذا المقام فهي وفق طبعاتها الأولى:

١ـ طريق الشوك، مطبعة الاستقلال، عمّان، ١٩٥٥.

٢ـ خلّي السيف يقول، مكتبة الأندلس، القدس، ١٩٥٦.

٣ـ عائد إلى الميدان، دار الرائد، حلب، ١٩٦١.

٤ـ أقاصيص أردنية، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٦٧.

٥ـ حكايا جديدة، دائرة الثقافة والفنون، عمّان، ١٩٧٤.

٦ـ دماء في العام الجديد: مجموعة مخطوطة تشتمل على ست عشرة قصة، ومقدّمة بعنوان (تجربتي في العمل الروائي والقصصي)، والمجموعة مقسّمة إلى ثلاثة أقسام: من وحي فلسطين، من وحي القرية، من وحي المجتمع، وفيها تصويبات وتعديلات بخط الناعوري، ويبدو أنه أعدّها للنشر وراجعها لكن المنية عاجلته قبل أن يدفع بها للنشر، فظلّت مخطوطة على حالها، وهي امتداد لما كتبه في (أقاصيص أردنية) و (حكايا جديدة) إذ لا تختلف عنها في شيء من المضامين أو الأساليب الفنية، وقد علمت أنها ستنشر ضمن النشاط المصاحب لاحتفالية عمان عاصمة للثقافة العربية عام ٢٠٠٢.

التجربة القصصية

بدأ الناعوري ظهوره القصصي في جريدة الجزيرة الأردنية عام ١٩٤٠، وقد نشرت له ثلاث قصص[٣٥] قصيرة هي: ضحية الشرف (ع ١٠٠٣، ص ٦، ع ١٠٠٤ ص ٥)، والشهيد المجهول (ع ١٠٠٧ ص ٥، ع ١٠٠٨ ص ٥)، والمخدوعة (ع ١٠١٠ ص ٥ـ٦).

والقصة الأولى حكاية فتاة تضطر للعمل خادمة بعد أن فقدت ذويها في الحرب، ثم تنتهي نهاية مأساوية في بيت مخدومها دفاعاً عن شرفها، فهي قصة تبرز أثر الحرب في المجتمع. وكذلك الحال في قصة (المخدوعة)، بطلتها فتاة تقيم علاقة غير شرعية مع شاب ثري، لكنه يهرب إلى لبنان بعد أن حملت منه، فتنتحر في ختام الأمر بحثاً عن النجاة في الموت.

أما قصة (الشهيد المجهول) فقصة شاب يستشهد في المواجهات الفلسطينية ضد الإنجليز إبان الانتداب البريطاني، ولا يتمكّن من العودة إلى حبيبته بشرى، وعندما يعيد الجنود جثته إلى القرية، لا يتعرّف عليه أحد خوفاً من انتقام الإنجليز، وربما تكون أول قصة أردنية تقوم على أحداث ذات صلة بالموضوع الفلسطيني، بوعي مبكّر ولغة قصصية حيوية قياساً بحال القصة في بداية الأربعينات.

وفي حديثه عن تجربته القصصية في المخطوطة التي أشرنا إليها (دماء في العام الجديد)، يقسم الكاتب هذه التجربة إلى مرحلتين، تنتهي أولاهما بعام ١٩٦١، أي أنها تشتمل على مجموعتيه: طريق الشوك وخلّي السيف يقول، والمجموعة الثالثة هي مجموعة التحوّل إلى

المرحلة الثانية أو الجديدة وهي مجموعة (عائد إلى الميدان).

ويقول الناعوري معترفاً بعيوب صنيعه القصصي في المرحلة الأولى «أعترف بأن أغلب أقاصيص المجموعتين ـ وهي من وحي النكبة الفلسطينية ـ كان يتسم بالحماسة العاطفية، وبألم المأساة الطرية النازفة، وكان من الطَّبيعي لأجل ذلك أن أتدخل في القصة، وأنا أجهل قواعدها وأصولها، تدخلاً كان يحولها أحياناً إلى نوع من الخطبة أو المقال، ويجعلني أحياناً أبالغ في خلق البطولات، وصنع الأحداث، وافتعال الصور والمشاهد، بوحي من انفعالاتي مع المأساة، والانفعال الحماسي كان كل عدتي من العمل القصصي»(٣٦).

وهذا الذي قاله الناعوري في نقد أعماله الأولى حقيق بأن يقدّر عليه، إذ قلّما يقر الكاتب، أي كاتب، بعيوبه مهما تبلغ من الوضوح، بل المألوف أن يحاول تسويغها وتسويقها بشتّى السبل، لكن للناعوري مذهباً آخر، وهو الناقد الباحث، إنه ينظر إليها بعد زمن طويل نسبياً، ويوجّه لها نقداً حاداً جريئاً كما لو كانت أعمال سواه، ولا أظن أن بالإمكان إضافة شيء إلى هذا النقد، فما فيه يكشف بجلاء عيوب بدايات الناعوري، بل وعيوب كل عمل يكتب بتأثير الحماس العاطفي، من غير أن يمرّ بالاصطفاء الفني، وبمعايير الكتابة من الناحية الجمالية البحتة، وهي أمور لم يلتفت إليها الكاتب في تلك المرحلة، لجهله بها وبقواعدها ـ وفق اعترافه ـ، ولأن الانفعال صرفه عن كل ما من شأنه أن يطوّر عمله القصصي، ويرعى بنيته السردية المبكّرة.

ومما يحسب للناعوري في مرحلته الأولى، أنه حاول أن يعبّر عن النكبة الفلسطينية، فمهّد الطريق للتعبير الفني اللاحق الذي تأخّر حتى الستينات، فظلّت قصصه المبكّرة شواهد تاريخية، تشير إلى صلة القصة بفلسطين، وإلى ضرورة التعبير القصصي عن مأساة إنسانية ووطنية لا بد للكتابة أن تعبّر عنها، مهما يبلغ حجم المأساة وامتدادها من ضخامة واتساع قد لا تقوى الكتابة على الإحاطة بهما بيسر أو سهولة.

وقد كان نظر الدكتور هاشم ياغي في قصص الناعوري أقل قسوة من نظر الكاتب نفسه، إذ تبيّن بعض المواطن الإيجابية، فقال عن كاتبها إنه «اتكأ على واقع رقعة عزيزة من وطنه في أشدّ مراحل حياة هذه الرقعة العزيزة تفاعلاً بالحوادث، وفي أغزرها حرارة، وأسطعها أضواء، فغرف منها بحرارة صوراً متقطّعة متدفقة الدلالة لأقاصيصه في هذه المجموعة (طريق الشوك) حتى أعجله عن شيء من تصفيتها شعوره المندغم الحار بكل ما جرى في هذا الإطار

من حوادث. ومن هنا كان المضمون الحي المقدود من حياة فلسطينية صاخبة قدّاً مباشراً هو الذي آثره كاتب هذه الأقاصيص»[٣٧].

ويمكن أن نعد المجموعات الثلاث الأولى: طريق الشوك، خلي السيف يقول، عائد إلى الميدان، قصص حقبة واحدة، تتركّز على الهم الفلسطيني، بتصوير الحرب الخاسرة ونكبة فلسطين، ثم بعض الأحوال التي نجمت عنها، من حياة اللجوء والبؤس، واستذكار الوطن، وغير ذلك من تفريعات تبعت الموضوع الفلسطيني، وأكثر أقاصيص هذه المرحلة مما وقع تحت تأثير الانفعال الحاد الذي غيّب العناصر القصصية، وطغى على أي احتمال أو إمكان لرسم جو قصصي ملائم، فغلبت العاطفة على السّرد، لتنتج نصوصاً أميل إلى الخواطر أو المقالات العاطفية التي تشتمل على حكاية بسيطة أو شخصية/ شخصيات تشكّل منبعاً للفيض العاطفي، والتعليق المؤثر والتّعبير الباكي.

وعانت هذه الأقاصيص من هذه العيوب، ومن عيوب المرحلة القصصية في ذلك الزمن، فالقصة ليست عالماً موضوعياً مستقلاً، وإنما منبر للكاتب كي يكشف عن حكمته، ويلقي مقاطع من خطابته، فلم تخرج عن أنماط التدخل السافر، وفرض الأفكار والآراء من غير مناسبة، ومن غير أن يسمح السياق السردي بتلك التدخلات الحادّة.

وفي المرحلة التالية التي اشتملت على ثلاث مجموعات أيضاً هي: أقاصيص أردنية، حكايا جديدة، دماء في العام الجديد، نلمس كثيراً من التطور في الطريقة القصصية للناعوري، وهو تطور في الوعي وفي المستوى الثقافي، ولذلك يبدو الناعوري أفضل حالاً مما كان في مرحلته الأولى. ويمكن تحديد **المنابع القصصية الكبرى** في هذه المرحلة بالمسائل التالية:

أولاً: **اجواء القرية الأردنية**، وخصوصاً ما يتصل بالبيئة المسيحية، مما يدل على أن الكاتب استند إلى خبرته وحياته الشخصية حيث نشأ في قرية ناعور في بيئة مسيحية ريفية بسيطة هي المسرح الأساس لأكثر أقاصيصه الريفية. ولا تعني مسألة إبراز المناخ المسيحي نوعاً من التعصّب أو الانحياز الديني، فالناعوري وجيله لم يعرفوا هذه الألوان من التعصّب، وإنما يعود ذلك لاعتماد الكاتب على بيئته، وعلى إبراز فطري تلقائي لما يعرفه، وهذا أنتج قصصاً إنسانية مؤثرة، يُبرز فيها الكاتب تنويعاً مختلفاً من البيئة الأردنية في مراحل مختلفة من حياة الريف، وما عاناه من مشكلات وأزمات متعددة.

ثانياً: **قصص فلسطينية**، أي أنه لم يفارق الموضوع الفلسطيني، وإنما أضاف موضوعات

جديدة إلى جانبه، وفي مجموعته المخطوطة (دماء في العام الجديد) قصتان من وحي فلسطين هما قصة: دماء في العام الجديد التي سمّى المجموعة كلها باسمها، وقصة: التمثال الذي لم يَقُم.

ثالثاً: **قصص من خبرة الناعوري وأسفاره وتجاربه في بلاد الغرب**: وبعضها من أجواء إيطاليا، وأخرى من المجر، ويستند الناعوري في هذه القصص إلى بعض التجارب التي عاشها هو، أو سمعها من آخرين، ويحاول في بعضها أن يتوقّف عند مشكل الشرق والغرب أي موضوع الصدام واللقاء الحضاري، كما يكشف عن جوانب من ثقافته الأجنبية عندما يوظّف معلومات أو أشعاراً ونصوصاً مترجمة مما ثقفه من الغرب، وأحياناً يحسّ القارئ أنه بنى القصة أساساً لإيصال هذه المعلومات وتلك النّصوص، دون أن تتحوّل إلى مكوّنات تتداخل مع نسيجه السردي الحكائي.

رابعاً: **خبرات ومعارف اجتماعية متنوّعة**، وتشتمل هذه الطائفة على قصص أغلبها ذات طابع اجتماعي، كمحاولة رصد التحوّلات في المجتمع الأردني وهو يصعد بطموح واستعجال إلى ملامح التحديث، وقصص أخرى تتعلّق بالمشافي والأمراض، وفي واحدة منها مثلاً يقدّم مرافعة دفاعية عن مهنة التمريض التي كان المجتمع الأردني يعدّها مهنة مهينة معيبة، وفي أخرى يصوّر تجارب متنوعة تتصل ببيئة المشافي وما يجري بين المرضى وأصحاب المهنة من علاقات مختلفة.

فهذه المنابع الأربعة هي أبرز المصادر التي تستند إليها قصص الناعوري، وهذا يحملنا إلى نتيجة واضحة، تتصل بالمشروع القصصي للناعوري، فهو مشروع يستند لحرفية الواقع، والحياة الاجتماعية في الماضي والحاضر، وقلّما يكون هناك مسافة بين المرجعية والنص السردي، فلا يقوم الكاتب بأي تعديلات واضحة، ولا يسمح لرؤيته أن تعيد بناء ما حدث، فحسبُ قصته أن تنقل أحداثاً عاشها أو عرفها، كما حدثت بالضبّط، وكلما كان السرد أميناً على تلك الأحداث، أغرقت القصة في التفاصيل، من غير اصطفاء أو اختيار أو تعديل.

مجموعة (حكايا جديدة)

ويمكن أن نتوقف عند هذه المجموعة للتعرّف على الأجواء القصصية للناعوري، قبل الخروج بملاحظات نهائية عن هذه التجربة البارزة في تاريخنا القصصي.

تشتمل المجموعة على عشرين قصة، عشر قصص منها في أجواء القرية، تتضح مناخاتها في العناوين ابتداء، وهي القصص التالية: إلى آخر العمر، ليلة العيد، المخمّن، أقزام، ليالي البيادر، الحطب الآدمي، الحقل القاتل، اليتيم، المعلّم المدني، الجنيّة.

وهناك قسم آخر يشتمل على عشر قصص أخرى متفرّقة، بعضها قصص ذات أجواء اجتماعية ترصد التحوّلات أو تتوقف عند أحوال اجتماعية معينة مثل: معمّر بوابير الكاز، وأخرى من أجواء المشافي: الممرضة، في المستشفى، وثالثة من أجواء أجنبية مختلفة: أكبر من الألم، كريستينا، كأسا النبيذ، عدوّة القمر، ثورة مفاجئة، القرية الصامتة، جمال تحت الأنقاض (وهذه الأخيرة مسرحها القدس، حيث ينفجر الفندق أثناء اجتماع بين البريطانيين والعرب، وتبرز القصة الأبعاد الإنسانية المؤثّرة، بتبدد أحلام هيلدا وخطيبها رمزي بسبب الانفجار المروّع، وتشير القصة إلى الاتهام الخفي لليهود فقد انسحبوا من الاجتماع جميعاً، وكأنهم يعرفون أنه سيحدث أو أنه من تدبيرهم).

وفي قصة (إلى آخر العمر) يسيطر الراوي العليم على مقاليد السرد، فهو يروي عن (سويلم) القروي السبعيني المريض، ويعتمد لغة تفصيلية شارحة لا تترك شاردة أو واردة كما يقولون، وتؤدي هذه اللغة الشارحة إلى رتابة السرد، إذ هو سرد متسلسل منطقي في المرور بالأحداث من الماضي إلى الحاضر، رغم أن القصة في إمكاناتها الخفيّة تشتمل على خيارات سردية متعدّدة، هكذا سيطر أسلوب الحكاية على ما عداه، فضلاً عن الامتداد الزمني الطويل الذي نقلته القصة، إذ حاولت أن تلخّص حياة الشخصية من أولها إلى آخرها، منذ زواجه الأول في السادسة عشرة وحتى تعرّفه إلى سعدى المتزوجة، ثم تقع القصة في افتعال الأحداث: جنون زوج سعدى، موت زوجات سويلم، وفي كل مرة قبل أن يتزوج يتذكّر سعدى، ويتمنى لو يموت زوجها المجنون، لكن موت الزوج يتأخر بعد آخر زواج لسويلم، وظلا في حب عذري حتى سنّ السبعين، ولم يتذكّر الناعوري أن المحب العذري ليس مزواجاً، وليس مجندلاً للزوجات.

وقد أدخلتنا القصة في دهاليز حكايات فرعية كثيرة أدّت إلى تشتّت السرد، وتمزّق البنية

المحتملة للقصة، فاشتملت على أحداث وحكايات استطرادية لا حد لها، مما يصعب أن تحتمله قصة قصيرة محدودة في حجمها، ومحدودة في تقنياتها السّردية. وكل حكاية فرعية كان يمكن أن تشكّل مادة لقصة مستقلة، وهكذا افتقدت هذه القصة النظام الداخلي، والمنطق الفني الذي يحكم العمل القصصي من داخله، وبدت أكثر شبهاً بحكاية طويلة أو رواية جرى تلخيص أحداثها لتصبح في حجم قصة قصيرة. لكن التلخيص والضغط لا ينتج قصة فنية موفقة.

والمشكلة في هذه القصة وفي كثير من قصص الناعوري أن السرد ميّت من الداخل، أي أن النمو خارجي وليس داخلياً، يتم تنفيذه اعتماداً على السارد الخارجي، الذي يغرّب ويشرّق على هواه دون أن يحتكم لأي منطق أو نظام. ودون أن يستند لما يحتاج إليه الفن من اصطفاء وتنظيم. وهو بذلك لا يختزل ولا يكثّف، ولا يترك شيئاً لوعي القارئ، أي أن القصة في ختام الأمر تتشكّل من طبقة سردية واحدة، بسبب الإصرار على الشروحات والتعليقات ذات الوظيفة التفسيرية، التي تشكّل موجهات مدمّرة للتلقي، إذ تحصره في اتجاه واحد هو ما يريده الكاتب.

وكثرة الأحداث في القصة لا تتيح للكاتب أن يقدّم تسويغاً داخلياً لها، ولذلك يظل الافتعال سمتها الأساسية، فنحن لا نعرف لم يصر سويلم على الزواج، ولماذا هذا الحظ العاثر الذي لا يجمعه مع سعدى، أما كان بإمكانه أن ينتظر قليلاً لو كان محباً عذرياً كما تصوّره القصة، بل لماذا تموت زوجاته هكذا دون سبب إلاّ من أجل تكوين حالة درامية مفتعلة، بغية الإشارة إلى أنه أصبح حراً ومن حقّه الزواج، لكن سعدى لا تستطيع الزواج ما دام زوجها حيّاً (وفق المبادئ المسيحية).

أما قصة (ليلة العيد) ففيها استعادة لأجواء القرية المسيحية، وتأتي من خلال السارد المتكلّم، على نحو ما يحدث في السيرة الذاتية، ويروي المتكلّم عن ليلة عيد الميلاد في القرية، لكنه يتذكّر ويكتب كل ما يستعيده من أجواء المدرسة وجو الطفولة الفقيرة، ولا يركّز على جو واحد، وكأن مكونات القصة أغصان شجرة متشابكة أهملت زمناً ولم تهذّب أو تشذّب.

وتظلّ هذه القصة أكثر شبهاً بالمقاطع السيرية التي كتبها الناعوري نفسه في كتابه الممتع (الشريط الأسود) وهي لو عدّت مقطعاً من السيرة الذاتية الحرة، فإنها تكون موفقة بهذا المعيار، لكن وضعها ضمن إطار قصصي يعني أنها لم تصل حدود القصة ولم تتوافر على أهم

مقوماتها، إذ ما زالت بحاجة إلى اختصار واصطفاء وتركيز، فالحدث الأساسي يختفي وسط أحداث جانبية متعددة، ولغة الاسترجاع والاستعادة لا تنهض وحدها بالقصة القصيرة، والمطابقة بين الكلام وواقع الحال ليست قاعدة كافية لبناء قصة قصيرة مكتملة.

وفي قصة (المخمّن) رسم لأحوال الفلاحين في الريف الأردني أواخر العهد التركي ثم الانتداب الإنجليزي، وتركز القصة على شخصية (المخمّن) الذي يمثل السلطة عند مجيئه إلى القرية، ولم يكن هناك رادع يمنعه من اضطهاد الفلاحين، ولم يكن ثم نظام أو قانون سوى رضاه أو سخطه. وتبدأ القصة على نحو ما بدأت قصة(ليلة العيد)، أي بالتذكّر الاستعادي، الذي يعد تقنية أساسية للسيرة الذاتية، ولا تضعنا القصة في مناخ القرية إلاّ من خلال هذه التقنية السيرية، كما أنها لا تُداخل بينها وبين تقنيات أخرى ولذلك تظل القصة مقطعاً من السيرة غير المكتملة، لأنها كتبت بنيّة القصة، فضاعت بين منزلتين مختلفتين.

ورغم ما تشتمل عليه القصة من قيمة توثيقية إخبارية فيما يخص تسجيل أحوال الريف الأردني، إلاّ أنّ هذه القيمة تضعف أمام الهزال الفني الذي تعاني منه، ليس بسبب فقر مكوناتها وأجوائها، وإنما بسبب مفارقة المنطق الفني للجنس السردي، فالراوي يضطهد العناصر الأخرى، ويخنق المناخ القصصي، ليظل مسيطراً على التفاصيل كلها، ولا يسمح لأي بادرة قصصية أن تكتمل قبل أن يقمعها ويضغطها في ذاكرته الممتلئة بالأفكار والمعلومات الشارحة، مما يؤدي إلى إثقال القصة بالزوائد والعوارض، ولو اكتفى الكاتب بجزء ضئيل من مواقف قصته، أو اختار واحداً منها، لأمكنه بشيء من خبرة الكتابة القصصية أن يبني قصة موفقة، لكن المعنى دائماً يطغى على الناعوري، ويدفعه لأن يقول دفعة واحدة ما ينبغي توزيعه على حلقات ومنازل قصصية كثيرة.

والأمر نفسه على هذه الوتيرة في أكثر قصص القرية: تقنية التذكّر الصريح مهما يختلف السارد، فقصة (ليلة العيد) تبدأ هكذا:

«ما زلت أذكرها جيداً، ليلة عيد الميلاد في قريتي، وهي أول ليلة أذهب فيها مع والدي وإخوتي إلى الكنيسة في منتصف الليل لحضور صلاة العيد. . . أذكرها جيداً رغم أنها أصبحت الآن في طية بعيدة من الزمان، وفي زاوية صغيرة من زوايا الذكريات العتيقة»[٣٨].

فهو لا يضع القارئ في جو القصة مباشرة، وإنما يصر على إخباره أنه يتذكّر، ويخلط هذا التذكّر بانطباعاته الذاتية وإحساسه بذلك الزمن البعيد، في استطرادات وشروحات جانبية تضعف السرد وتفتّت تماسكه.

أما قصة (المخمّن) فتبدأ على النحو نفسه، رغم تسمية الشخصية (عوني) بدلاً من ضمير المتكلّم، لكنه تعديل طفيف لا يغيّر من أمر السرد شيئاً.

«لا يزال عوني يتذكّر، في مثل الحلم البعيد، صورة (أبي شاهر)، مخمّن بيادر القرية، الذي كان يهبط بفرسه وبخيول رفاقه على القرية كلما شرع القرويون في تكديس أغمارهم في بيادر، وقبل أن يأخذوا في درسها، لكي يسجّل في سجلات تخميناته لكل بيدر، ولكي يدفع أصحاب البيادر الضرائب للدولة وفقاً لما تسجّله تخمينات أبي شاهر»(٤٠).

وقصة (أقزام) منتزعة أيضاً من الطفولة القروية، ولا تخرج عن نمط السيرة في اعتمادها على الاسترجاع العفوي «صورة الطفولة في القرية كثيراً ما تعود إلى ذاكرة (برهم) فيجد لذة كبيرة غارقاً فيها إلى شوشته في المدينة، والحياة البريئة العابثة التي عرفها في طفولته، دون هموم ولا مشكلات، ولا أسرة ولا عمل»(٦).

ونلاحظ في هذه البداية سيطرة الأفكار والمقارنات خارج النسيج السردي الافتراضي، فيظل النص أقرب للتأملات الذاتية التي تذكرنا بقصص (أغاني الليل) لمحمد صبحي أبو غنيمة في بدايات رحلة القصة.

وتظل قصصه القروية في هيئة استذكارات وتأملات، تعتمد على ما تفيض به الذاكرة، وما تبقى فيها من ملامح الطفولة البعيدة، ولا اعتراض من حيث المبدأ على أن يوظّف الكاتب ذكرياته وخبراته ومعارفه، لكن كل ذلك ينبغي أن يحتكم لمنطق خاص بالقصة القصيرة، فالمقطع السيري، أو المواقف المستعادة ـ ما لم تنظم وتتعرّض لعمليات من التحويل والتذويب من الصعب أن تشكّل قصة فنية مكتملة.

وهناك قصص يمكن أن نسميها قصصاً موضوعية، بمعنى أنها ليست من ذكريات الكاتب نفسه، وإنما تخص آخرين قد يكون عرفهم أو سمع عنهم، كما هو الحال في قصة (يتيم) التي جاءت على لسان صاحبها وهو يخاطب المحقّق معترفاً بجريمته، لكنه أثناء ذلك يقص حكاية حياته، وأسباب تكوّن الرغبة في الجريمة عنده، والقصة كلها مضغوطة تحت أزمة الفكرة المسبقة: ليس هناك جريمة بقصد الجريمة، وإنما هناك مقدّمات في التربية والتكوين هي التي تؤدي في النتيجة لفعل الجريمة، والتحليل الموسّع وإن جاء على لسان الشخصية نفسها، لا يبعد عن رأي الكاتب ولا عن أفكاره، فالبطل الذي يمتلك كل هذا الوعي بجريمته وأسبابها

وملابساتها لا يرتكب جريمة استناداً إلى ذلك الواقع، ولا تسوّغ لنا القصة سبباً للوعي الذي جاء بعد ارتكاب الجريمة، وليس هناك من احتمال سوى أن هذه أفكار المؤلف الذي لم يحسن الاختباء خلف مسرح القصة . . . بل ظلّ يطل محلّلاً مفسّراً وألقى بتحليله على لسان البطل المسكين.

وتطل قصة (الجنية) على مناخات قروية أخرى، وتقوم على حكاية امرأة اسمها (صبحا)، ومنذ البداية نجد الحوادث المفاجئة، فزوج صبحا يستشهد في بداية زواجهما، ويأتي (مفلح) الابن دون أن يعرف أباه، أما صبحا فتتعلق بالطفل وترفض عروض الزواج، متذكرة الحبيب الغائب أبداً، فتعزّز القصة نموذجاً نادراً من الوفاء، وتصل بنا القصة إلى أن يصبح مفلح في العشرين، لكنه يموت ميتة مفاجئة عندما تعثر به فرسه، وهكذا تفقد صبحا كل معنى للحياة وهي التي نذرت للفتى عمراً كي تربيه وتعيش حياتها معه، وإذ ذاك تصاب بالجنون، وتلجأ إلى المقابر، ويترافق هذا مع ظهور جنية في المقبرة يتحدّث عنها أهل القرية، وتنتهي المأساة بالعثور على صبحا مقتولة قريباً من قبر ابنها وزوجها، وتختفي الجنية بعد مقتل صبحا.

فالقصة على هذا النحو قصة درامية باكية، لكنها تقوم على زمن طويل جداً أقرب للزمن الروائي الممتد، كما تبنى على أحداث موت وقتل وجنون، ثلاثة حوادث قتل في قصة واحدة، من غير أن يفضي ذلك كله إلى غاية محدودة سوى الإعلاء الدرامي من تأثير هذه الحوادث المؤلمة.

ومما هو محمود في هذه القصة ما عمد إليه الكاتب من توظيف للشعر الشعبي في البادية والريف الأردني، وكذلك الإطلالة على الروح الشعبية في تصوراتها للشهيد ولعالم الجن وحكاياته المفزعة.

فمن أجواء الشعر الشعبي ما جاء على هذا النحو:

«. . ثم تدير وجهها وتقول كأنما تخاطب نفسها، أو تناجي روحاً من العالم الثاني:

حـارم عـلـيّ الجـوز مـن بـعـد مـزعـل

مـزعـل حـبيـب الـروح لـو كـان غـايـب

وتحتضن مفلح بين ذراعيها، ثم تضيف قائلة:

ومفلح بعيني صورة الولف حيّه

يحميه ربي من عسير المصايب

هو منوتي بدنياي، وهو نور عيني

ما عاد لقلبي بغيره رغايب»(٤١)

فهذه المناخات الشعبية وما يشبهها، من أبرز ما امتازت به قصص عيسى الناعوري، بل إن هذه الإضاءات هيأت لبعض القصص شيئاً من الحيوية والحركة، خاصة أن الكاتب قلّما يتيح للشخصية أن تتحدث أو تحاور غيرها، فالحوار شبه غائب عن قصص الناعوري، وهو سبب آخر من أسباب رتابتها، رغم ما في أجوائها من خصوصية في المناخ والبيئة القروية. ولذلك عندما يلجأ إلى أشكال التناص مع الشعر الشعبي أو المحكيات الشعبية، فإنه يفتح نافذة من الحيوية، تخفف من قتامة السرد الخارجي، وما ينطوي عليه من رتابة وجمود.

وأما قصة (عدوة القمر) فتعتمد على ثقافة الكاتب الإيطالية خاصة، فهو يفتعل للراوي زيارة لمستشفى الأمراض العقلية، ليسوّغ عرض عدد من قصص نسوة شقيات، ويعرض أربع قصص عن أربع شخصيات، تشكّل كل واحدة موقفاً قصصياً مستقلاً، فهو لا يتخلّى عن طريقته في حشد القصة بالأمثلة والمواقف حتى لو فاضت عن الإناء القصصي، ويتوقف عند القصة الرابعة المتصلة بامرأة إيطالية تكره القمر، فعقدتها أنها تضطرب وتختل عند اكتمال القمر، فتأتي لتقضي بضعة أيام في المستشفى، لكن الراوي الملتبس بالكاتب يقرر علاجها بالشعر، فيفرض نفسه عليها بدلاً من الأطباء، ويقرأ لها مقاطع من الشعر الإيطالي حول جمال القمر من شعر الإيطالي (ليوباردي) الذي تصادف أن السيدة تعرف اسمه، وتنتهي القصة بتخلصها من عقدتها بعد العلاج الشعري.

والقصة مسرح لمعارف الكاتب وثقافته، أما الجو القصصي، وما فيه من شخصيات وحوادث وتفاصيل فكلها في خدمة عرض تلك الثقافة، ومعلوم أن السرد أو الفن القصصي لا يستوعب كثافة المعلومات ولا المادة الثقافية المباشرة، إذ ينبغي أن تظل المرجعية بعيدة تستند إليها القصة من بعيد، دون أن تطفو على سطحها كما هو الحال في هذه القصة.

وتضعنا مقدّمة قصة (أكبر من الألم) مباشرة أمام طريقة الناعوري في السرد، يقول في هذه المقدّمة: «سأحكي لك الحكاية كما وقعت: لا أزوق الحوادث ولا أخترعها، ولماذا بالله

أزوق وأخترع، وفي الحقيقة، أحياناً، ما هو أقوى من الخيال وأروع من كل اختراع»[٤٢].

وهذه واحدة من المشكلات التي خنقت قصة الناعوري، ومنعتها أن تمتد إلى أبعادها المتوقعة من مثقف موسوعي خصب التجارب ممتد الوعي، فهو ينظر للقصة كأنها لقيطة في بيت الحكاية، كما أنه يمتنع عن الاختراع، وينسى قاعدة كبرى. فالفن اختراع وصناعة، أما الواقع الحقيقي فمهما تستمد الكتابة مصادرها منه فإنه لا يكفي وحده لبناء قصة فنية، ولو أن الناعوري تجاوز هذا الإيمان بالمنبع الواقعي الشعبي، لتقدّم إلى التزويق والاختراع خطوات كبرى، فالفن القصصي اختراع وصناعة، وإعادة بناء للمكونات الواقعية، وكل عنصر يستمد من الواقع هو غيره في الواقع الفني (النص السردي)، فأمانة الناعوري ووفاؤه للواقع هو مما وقف حائلاً عنيداً بينه وبين بلوغ أقصى حدود إمكاناته الكبيرة.

وأستطيع أن أقول، إن موهبة الناعوري وثقافته أوسع وأعمق بكثير مما تحمله قصصه، أو مما وصلت إليه من مدى فني. وقد ظلّ للأسف حائراً مضطرباً في كيفية أداء هذه الثقافة وإيصالها للمتلقي، وكثيراً ما أخطأت الثقافة طريقها حين ترتدي ثياب السرد، فليس هذا هو الباب المناسب للفكر المجرّد، أو القناعات الراسخة. فالقصة تحتاج إعادة النظر في المكونات الواقعية، ليبني منها ما يتناسب مع منطق القصة ومناخها.

خلاصة

تمحورت تجربة الناعوري حول مناخ القرية الأردنية، كما أوضحنا فيما سبق، فضلاً عن مفاصل موضوعية أخرى، لكن الروح المحلية منحت قصصه خصوصية موضوعية جلية، وهي رغم ما صاحبها من مشكلات سردية وفنية تظلّ علامة كبرى للريادة في استنطاق ما هو محلي، وفي الاسترشاد بالمخزون الريفي، والبيئة المسيحية الأردنية، التي قلّما وجدت من يعبّر عنها بوضوح وعفوية.

فمن إيجابيات تجربة الناعوري تركيزه على هذه البيئة وتقديمه أطرافاً واسعة من حكاياها ومواقفها وتفاصيلها، وقد حملته هذه المناخات على استدخال الشعر الشعبي، واللهجة المحكية الأردنية في مواضع محدودة لا تؤثر كثيراً على السياق القصصي الإجمالي.

لكن سيطرة الفكرة المسبقة، وروح التلخيص قللت من مواطن الجمال وأضعفت كثيراً من الإضاءات الممكنة، فظلّ سرد الناعوري أقرب لروح الحكاية الوفية لمرجعها الواقعي (الحقيقي) الذي يتناسب أكثر مع السيرة الذاتية أو فنون الأدب الشخصي. ولا نجد عند الناعوري محاولات للخروج عن السرد المتسلسل المنطقي من حيث احترام الزمن، وتقدير دوران حلقاته، مع أنه ترجم قصصاً فنية متقدّمة من آداب العالم، لكن هذه القصص ظلّت بعيدة عن التأثير في تقنياته القصصية، وانحصر تأثيرها في بعض مضامين قصصه، وفي أفكاره ووعيه، من غير أن يتعمّق هذا التأثير عمقاً كافياً يهزّ الرؤية ويدمّر الساكن في الأشكال القصصية الجامدة.

وسيطر الراوي على كثير من القصص، فأفقدها التوازن المنشود، لأن تدخله كان واضحاً سافراً، وهو تدخّل يحرّك الأحداث من الخارج من غير أن تتفاعل وتتطاحن داخل النسيج السردي، ولذلك سيطر السرد الرتيب على كثير من القصص، وظلّت طبقة السطح هي

البارزة المسيطرة، من غير أن تخبئ طبقات سردية أخرى خلفها.

وكان ـ الناعوري رغم حميمية أجوائه وعفويتها ـ يضطر لافتعال الحوادث لتستقيم مع الفكرة التي يحملها، ويصحّ إلى حد بعيد ما ذهب إليه الدكتور عبد الرحمن ياغي من أن «الإشكال في قصص الناعوري أنه يضع المغزى والفكرة قبل كل شيء، ويأخذ في (تفصيل) و (قص) التشكيلة القصصية عليها بشخوصها وأحداثها وصورها ولغتها، ويغرف موارده من ذاكرته الثقافية التقليدية المألوفة، أكثر مما يدع لرؤيته أن تمتد في شبكة العلاقات وتجترح لغتها وتشكيلها»(٤٣).

وهكذا رغم التجربة الطويلة فقد ظلّ الناعوري «لا يعي المضمون الحقيقي لوحدة القصة»(٤٤)، فظلّت طوال مراحلها عنده تأتي ممتلئة بالشوارد والموارد التي تغنيها موضوعياً وتمزّقها فنياً لأنها تفقدها متعة الفن الجميل.

أمين فارس ملحس
خطوة في الواقعية

حياته وتكوينه

ولد أمين فارس ملحس[٤٥] في القدس في ١٠ آذار ١٩٢٣، وتلقى دروسه الأولى فيها، وحصل على شهادة المترك سنة ١٩٤٠، ثم التحق بالكلية العربية وتخرّج فيها عام ١٩٤٢. ثم عمل في التعليم في نابلس وبيت لحم والقدس، كما عمل في محطة الشرق الأدنى للإذاعة العربية. وبعد النكبة لجأ إلى العراق مدة قصيرة، وعاد منها إلى القدس وعمل في البيرة معلّماً للغة الإنجليزية والتاريخ. وسافر عام ١٩٥٢ إلى مصر لدراسة التربية في مركز تابع لليونسكو وحصل منه على دبلوم التربية، ليعمل بعدها في دار المعلّمين في بيت حنينا قرب القدس.

وترقى بعد ذلك في وظائف متعددة في وكالة الغوث، ثم انتقل إلى وزارة التربية والتعليم الأردنية، وتسلّم وظائف مرموقة، فأشرف على المطبوعات التربوية، وأسهم في وضع مقالات كثيرة حول قضايا المناهج والتربية والتعليم.

واهتمامه التربوي أوضح جوانب حياته العملية، حتى كاد يصرفه عن موهبته الأدبية، وربما يكون سبباً في قلّة إنتاجه المنشور طوال عقود، ولكنه رغم هذه الانشغالات قدّم إسهامات أدبية مميّزة، فقد ترجم عدداً من القصص عن الإنكليزية، ونشر بعض المقالات الهامة عن الأدب القصصي الغربي الذي اطلع عليه وأعجب به. وكانت له نشاطاته في الحوارات والندوات الأدبية، وآراؤه تدل على ثقافة معمّقة في القصة الغربية، كما أنه شديد الإعجاب بالقاص الأمريكي (إدجار آلان بو)، إذ لا يفتأ يستشهد بقصصه وأفكاره في غير موضوع ومناسبة من غير أن يبدو متأثراً به في أدائه القصصي.

وفي ندوة حول مستقبل القصة القصيرة نشرتها مجلة (الأفق الجديد) وشارك فيها: محمود سيف الدين الإيراني، وأمين فارس ملحس، وعبد الرحيم عمر، يتحدّث ملحس عن

نشأة القصة الغربية وتطورها ويرى مثلاً «أن الأثر الذي تركته الثورة الصناعية على القصة القصيرة أنها جعلتها أوثق ارتباطاً بواقع الحياة وبمشاكل المجتمع اليومية، وربما تطرّقت إلى اقتراحات وآراء وأفكار في حلول لهذه المشاكل . . . وفي بعض الأحيان كانت القصة في بعض الآداب العالمية تصوّر المشاكل ولا تضع حلاً، وفي بعض الأحيان تصوّر المشكلة الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية وتضع لها حلاً»(٤٦).

الإنتاج القصصي

أما الإنتاج القصصي المنشور لأمين فارس ملحس، فقد ظهر في ثلاث مجموعات متباعدة:

١. من وحي الواقع، مكتبة المنار، القدس، ١٩٥٢.

٢. أبو مصطف وقصص أخرى، دائرة الثقافة والفنون، عمّان، ١٩٧٢.

٣. ذيول، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، ١٩٨٣.

ووفق سنوات كتابة القصص كما أثبتها في مجموعاته، نلاحظ أن أكثرها من نتاج الخمسينات والستينات وواحدة منها فقط في المجموعة الأخيرة مكتوبة عام (١٩٧٣)، هي قصة (أتخن شنب في البلد) وما سواها من نتاج العقدين السابقين. ومعنى هذا أنّ ملحس انصرف عن القصة أو انشغل عنها في العقد الأخير من حياته، قبل أن يرحل في عام ١٩٨٣.

أما أعماله القصصية فيمكن تصنيفها في إطار التيار الواقعي استمراراً لما بدأه نجاتي صدقي خاصة، وهو قريب الشبه بما دعا إليه صدقي وحاول تطبيقه في بعض قصصه، وعنوان مجموعته الأولى عنوان دال على مبلغ قربه من مصادره الواقعية (من وحي الواقع) لكن تلك القصص الأولى لم تكن أكثر من خطاطات أولى لم تكتمل فيها أداة فنه، لكنها تهجس باتجاهه ووعيه، رغم مشكلاتها التعبيرية في إطار المعايير الفنية للقصة. وقد ضمّت تلك المجموعة عشر قصص/ محاولات هي: مرزوق، صبرية، حنين ولقاء، مَن اللص، من القاتل، يا عوازل فلفلوا، عزيزتي لورة، مجنون، بطانية دولية، تفاح وخبز. ومن هذه العناوين نتلمّس ابتداء هذا المناخ الشعبي الواقعي الذي حاول الاقتراب منه، ليكون عمله القصصي خطوة أخرى تعمّق التيار الواقعي وتوسّع مجراه.

وقد صنّف الدكتور هاشم ياغي هذه القصص ضمن المجال الذي تلتقي فيه الرومانسية بالواقعية الجديدة(٤٧)، وهو تصنيف دقيق، يشير إلى تداخل الخيوط وانفلاتها من بين يديّ القاص، ولا يحمل معنى الدمج الفني بين اتجاهين متعارضين، لكن الدكتور ياغي أشار إلى ما أصابه ملحس من توفيق في قصتّين واقعيتين بارعتين، هما قصة (مرزوق) وقصة (صبرية) فقد استطاع أن يخلصهما من ذيول الرومانسية، ونجح في الاندماج النفسي مع جو القصة مما مكّنه من رسم الملامح، وتعميق الرؤية، ومتابعة الخطوط النفسية عند الشخصيات.

وقد أصدر ملحس مجموعته الثانية(أبو مصطف وقصص أخرى) بعد واحد وعشرين عاماً من المجموعة الأولى، وظهرت فيها اثنتا عشرة قصة هي القصص التالية مرتّبة حسب تاريخ الكتابة:

- طريق الآلام ١٩٤٨
- طريد ١٩٥٢
- الأسطر الحمراء ١٩٥٢
- وسط الضجيج، ١٩٥٦
- الصرة الصغيرة ١٩٥٦
- هل رأيت أحمد، ١٩٦٠
- أبو مصطف ١٩٦٠
- رأس على الحطب ١٩٦١
- فئران وعجين ١٩٦١
- شموع العمر ١٩٦٢
- السرداب ١٩٦٢
- دنيا ١٩٦٥

وقد رتبها المؤلف على غير هذا الترتيب في المجموعة، دون أن يكون هناك داعٍ موضوعي

أو فني، بل إن الأفضل للقراءة أن تتم وفق الترتيب التاريخي لأنه يمثل ترتيباً لتطور الموضوع، فهي تبدأ من النكبة وتداعياتها من مذابح ولجوء وطرد، وتعبر إلى بؤس الواقع للكادحين والفقراء في بقية القصص، وكثير منها مستوحى من الواقع الفلسطيني ضمناً أو صراحة.

وقصص ملحس عامة قصص متقاربة على ما بينها من تفاوت في الزمن، وتجربته كغيرها من التجارب في الخمسينيات لا تدل على أنه أفاد بعمق من ثقافته ومعرفته، وخصوصاً في المستوى الفني، ومستوى الأداء التقني الذي عرض هو نفسه لبعض جوانبه في مقالاته وقراءاته للكتاب الأجانب.. وعلى غرابة هذه الظاهرة فإنها يمكن أن تدلنا بعمق أن التأثر والتأثير لا يكفيان لاستنبات قصة متفوقة، بل لا بدّ أن يتطوّر النوع القصصي من داخل التجربة العربية نفسها. ولا بد للتمثّل والتثاقف أن يتحوّل إلى خبرة خاصة للكاتب، أي أن يتبيأ (بمعنى الانسجام مع البيئة والثقافة العربية) وعملية التبيئة الفنية من أعقد العمليات خلافاً لمستويات أخرى من الأداء الممكن.

قصة الصرّة الصغيرة

ولو وقفنا عند قصة عدّها النقّاد لافتة، هي قصة (الصرّة الصغيرة) [48] لوجدنا أن حبكتها مبنية على حكاية بسيطة:

أبو شحادة رجل سبعيني متعلّق بأرضه، وقد وفّق أبناؤه في أمريكا وأصابوا نجاحاً تجارياً مرموقاً، وفي يوم تأتيه رسالة شوق ودعوة جادة لزيارة الأبناء، فيسافر ويفاجأ بما أصابه أبناؤه من ثراء وتبدل في المعيشة، ويحصل له بعض التغيّر، يلبس البدلة الإفرنجية ويرتدي البرنيطة على مضض وسط ضحكات أبنائه،.. ولم ينسَ أن يحضر معه صرة صغيرة فيها اللباس التقليدي للفلاحين، وعلبة غامضة يخبئها في عبه.. ثم يشتاق للوطن، ولا يتأقلم مع الحياة الأمريكية، فيقرر العودة، حاسماً صراعه الداخلي: البقاء مع الأبناء أم العودة إلى الأرض. ونعرف في ختام القصة أن العلبة فيها حفنة من تراب الوطن، وقد أخذها الأبناء منه لتظل تذكاراً عندهم.

ولكن هذه الحكاية أخذت صفحات متعددة وفق صياغة ملحس، ويمكن أن نجمل ملاحظاتنا عليها كما يلي:

• **البعد التربوي**: المغزى التربوي هو أجلى ما في القصة، فالبطل أو الشخصية على صلة وثيقة بالأرض، وهو لا يفرّط فيها. كما أنّ العلاقة بين الأب والأبناء لا تشوبها شائبة، فهم من جماعة (يا رضا الله ويا رضا الوالدين) وليس في القصة أي اختلال في المستوى الأخلاقي. ومع أنّ الأبناء مقيمون في أمريكا ومندغمون بهذا المجتمع، يدلنا على ذلك نجاحهم وثراؤهم إلاّ أنهم لم يتغيّروا من الداخل (قيد أنملة) كل ما هنالك تغيّر خارجي في الشكل والمظهر، أما الجوهر فهو جوهر أخلاقي. . . ويبدو أن الكاتب لم يضع في حسابه ما يتعرّض له الإنسان من تأثيرات في الوعي والثقافة عندما يعيش في مجتمع آخر، ويتواصل معه تواصلاً مؤثراً. . إنهم ما زالوا على حالهم: فلاحون في جوهرهم مثل والدهم. . كما رباهم في صغرهم. . وكل ما في القصة يفيض بهذا البعد الأخلاقي المثالي.

ولا يملك القارئ إلاّ أن يقول لهم: أحسنتم أو (برافو) صار لكم سيارات ومتاجر وعندكم سكرتيرات أميركيات، لكنكم ما زلتم كما رباكم أبو شحادة. . ضاحكون مبتسمون. . تقبلون يده. . وتتعلّقون بالأرض مثله. . وهكذا فوت الكاتب بالتزامه الأخلاقي المفتعل فرصة إبراز الصدام الحضاري. . وإذا كان (الكلام يجرّ الكلام) و (الشجا يبعث الشجا) فإننا نتذكّر عمل الطيب صالح في (موسم الهجرة إلى الشمال) بل حتى قصة جمعة حمّاد (بدوي في أوروبا) في نتاجنا المحلي لنتأمل الفرق في الرؤية والمعالجة.

• **السرد**: اعتمد الكاتب على السرد الخارجي، من خلال راو عليم أو عارف بكل شيء، وهو يروي بضمير الغائب، لكنه يدخل إلى تفاصيل الشخصياتّ ونفوسها، وهو ليس أكثر من صوت المؤلف الذي لم يحسن إخفاء أفكاره، ومظاهر صنعته، إنه لا يسأل نفسه: كيف عرف الراوي كل هذه المادة؟ أليس الراوي وسيطاً، ينبغي أن يسوّغ ما يسرده ضمن المنطق الداخلي للنص السردي نفسه، فهو مثلاً لا يجد غضاضة حين ينقل عن الأبناء «يقولون في أنفسهم لا بد أنه يحتفظ فيها (العلبة) ببعض المال جرياً على عادة أهل زمان الذين كانوا مغرمين بصرّ كل شيء سواء منهم الفقير أو الغني» فهو أولاً يتسلل إلى ما يفكرون فيه، ويقولونه في أنفسهم، ثم يصر أن يفسّر لنا كل شيء، ولعل القارئ يلاحظ أن المنطق إيقاف الجملة عند: على عادة أهل زمان. ويسكت عما بعدها، لأنه شرح لما سبق، فالقارئ ليس غبياً ليكون من الضروري أن يشرح الراوي (عادة أهل زمان) ويمعن في التفسير حتى يجعل الأمر سواء بسواء عند الفقر أو الغنى، وكل ذلك استطراد لا قيمة له ضمن النسيج السردي المصفّى.

وقد أدّت سيطرة هذا الراوي إلى ضبابية الشخصيات، فهي مضطهدة بسبب سيطرته، إنه لا يفلتها لحظة واحدة، وهو يوجهها كما يشاء من غير أن يسمح لها أن تكتمل أو تتحرك بحرية، ونتيجة لذلك اقتربت القصة من الصيغة الإخبارية، أو الحكاية المبسّطة المفسّرة، من غير أن تنمو من الداخل، أي ضمن منطق خاص بالنص السردي، وليس بناء على تحكّم الراوي وسرده الخارجي. . وهذا ما أدّى إلى الرتابة في السرد، لأننا لا نتتبع خيوطاً سردية، وإنما نتلقى خبراً قصصياً رتيباً.

• **الوصف**: أما الوصف فقد تولاه الراوي أيضاً، ولم يكن بأفضل حالاً من السرد، إذ أفسدته شروحات الراوي وتفسيراته، فالقصة تبدأ بالوصف هكذا:

«أبو شحادة، جذر من الجذور الراسية الراسخة في أرض بلدته منذ ما يقارب سبعين عاماً، ولقد رضع من لبان هذه الأرض حتى ارتوت عروقه ويبس عوده، . . . . . » فهذا وصف في غير محله لأنه يفسّر لنا القصة ويفسدها منذ البداية، إنه يمنع من إثارة سؤال حول الشخصية، ومن انتظار ما سيأتي. . فضلاً عن أنها أوصاف عامة لا تميّز الشخصية. ويظل الوصف تقليدياً عمومياً: «إنّه متين البنية، صافي الذهن، نقي السريرة، طيّب القلب، يريد الخير للناس كلهم، ولا يعرف من الناس إلاّ الحي كله» ومثل هذه الأوصاف يجب أن تستنتج من مواقف القصة وحركتها لا أن يصرّح بها على هذا النحو المكشوف.

وهكذا ظلّت القصة في إطار الإخبار الخارجي سرداً ووصفاً دون أن نتمثّل الشخصية تمثلاً حقيقياً، فالراوي يدور من حولها، يحاصرها بوصفه وإخباره، ولا يتيح لها أن تتحرّر منه، لتتكشف في مواقف متحركة متطوّرة. إنها شخصية نمطية ثابتة، وليس للسارد من مهمة سوى أن يقدّم من خلال الوصف والسرد جوانب الشخصية من الخارج.

• **اللغة القصصية**: أما اللغة فقد بدت بسيطة شديدة الوضوح، متناسبة إلى حد ما مع بساطة الشخصية وجو القصة، رغم أن الفكرة لو عمّقها الكاتب لفارقت هذا المستوى من البساطة الهشة، ولكنها لم تتحرّر تماماً من التقليدية والصياغة الجاهزة، ومن بعض مخايل البيان التقليدي، ويمكن أن نتأمّل الجمل والعبارات التالية للكشف عن طبيعة هذه اللغة:

- رضع من لبان هذه الأرض حتى ارتوت عروقه.

- نقي السريرة.

ـ هم متلهفون على رؤيته بين ظهرانيهم.

ـ يسألونه ما خطبه؟

ـ وطأة الوجوم.

ـ الطائر الميمون.

ـ أخذ منه الإشفاق كل مأخذ

ـ ثمارما غرست يداها.

....

فهذه التعبيرات وما يشبهها قد تناسب سياقاً آخر، لكنها تفقد القصة الحرارة المتوقعة في لغتها، لأن العبارات الناجزة لا تثير في النفس شيئاً، ولا تدل على خبرة في الصياغة، قدر دلالتها على وجود معجم جاهز، بعبارات مكتملة، يلجأ إليها القاص، وهذا يؤدي إلى نوع من الفتور في السرد.. وإلى شيء من برودة اللغة. لكن أمين ملحس ليس وحده الذي وقع في أسر هذا المستوى اللغوي، وإنّما هي واحدة من سمات المرحلة، التي لم تتخلص تماماً من بقايا اللغة البيانية الجاهزة، ولم تخرج بعد إلى اللغة الجديدة ليس بمفرداتها وإنما بعلاقاتها وأساليبها الحيوية الجديدة.

وهناك أمر آخر ذو صلة باللغة، يتبدى في الحوار خاصة، فقد لجأ إلى اللغة المحكية في بعض أجزاء القصة، ليقترب أكثر من الواقعية، ويوهم بتناسب المستوى اللغوي مع الشخصية، وكانت بعض هذه الاستخدامات حيوية، وإن تكن غير مقنعة تماماً:

ـ ما رأيك فيها يا بابا (السؤال عن السكرتيرة الأمريكية).

ـ الله يرضى عليها ويحنّن عليها، والله بتحل عن المشنقة.

ـ إذن ما رأيك أن نزوّجك إياها.

ـ وماذا يخلّصني من المرحومة أمك عندما أتقابل معها في الآخرة.

ففي هذا الحوار زاوج الكاتب بين الفصحى والعامية في موضع واحد، مما أدّى إلى نوع من التنافر في المستوى اللغوي، ولو أنه فصّح الحوار كله، أو أورده بالعامية لكان أقرب إلى الصواب، وإلى المناخ السردي في القصة القصيرة.

وقد كرّر هذه السمة النافرة في موضع آخر من القصة في حوار مشابه بين الأب والأبناء، عندما قرر أبو شحادة أن يحسم صراعه الداخلي ويعود إلى أرضه:

ـ أحكي لكم بصراحة: أنا رجّال بدّي أروّح؟

ـ ماذا تقول؟ ألم نتفق على بقائك معنا إلى الأبد؟

ـ غيّرت رأيي.

ـ ولكن لماذا؟ ماخطبك؟ وماذا يضايقك؟ وهل أساء أحد منا إليك، لا سمح الله؟

ـ معاذ الله.. الله يرضى عليكم جميعاً ويوفقكم.

ـ إذن لماذا؟

ـ اسمعوا يا أبنائي بصراحة: أنا رجل كبير، وقد أموت في أية لحظة، وأمنيتي أن أموت في بلدي لا في أرض الغربة..

فهذه اللغة غير مستساغة في بعض المواضع، ولا تتناسب مع الشخصيات، فأبو شحادة الذي رأيناه يدعو للسكرتيرة الأمريكية كما لو كانت ابنة أخيه الريفية يتحوّل هنا إلى رجل يفهم الفصيحة فيسأله الأبناء بلغة بيانية: ما خطبك؟؛ وهو أيضاً يزاوج بين العامية والفصحى. وهكذا لم يقدّم ملحس حلاً شافياً في مشكلة الازدواج اللغوي.

والغريب أن الأب الشيخ يعود وحده، ويكتفي الأبناء بأخذ علبة التراب عينة من الوطن، ولا يفكرون في مصير الكهل الوحيد الذي لم يبق له أحد بعد موت زوجته (أم الأولاد). فمن انتصر؟ الأب والتراب، أم الأبناء وأمريكا؟ والشيخ كبير في السن وسوف يموت.. أما الأبناء فهم الذين يعوّل عليهم، وتعلق الأب بوطنه قد يحمل على الاعتياد، والكبير يصعب عليه أن يغيّر عاداته متأخراً، وحفنة التراب ليست بديلاً عن الوطن.. بل لا تشكّل رمزاً كافياً للوفاء وتقديس التراب كما أراد الكاتب.

هكذا إذن جاءت هذه القصة المنتزعة ظاهرياً من الواقع، لكنها عجزت عن محاورة الواقع ومساءلته، فلم نعرف لمَ هاجر الأبناء، ولم لَمْ يستغلوا أرضهم وشجرهم.. ولم نرَ من شخصياتهم سوى جوانب عاطفية ساذجة.. الضحك المستمر على مواقف الأب.. ثم البكاء

في آخر القصة على وداعه وعلى علبة التراب الذي غادروه طوعاً . . ولم نلمس أنهم يفكّرون في العودة إليه.

وقد جاءت من أولها إلى آخرها وفق سرد متسلسل منطقي، يمضي من الماضي إلى الحاضر دون أن يختل الترتيب لحظة واحدة وقد حاول الكاتب أن يكوّن عقدة صغيرة، بتعقّد أحوال الأب وازدياد شوقه إلى الوطن، حتى وصل إلى لحظة تأزّم كان حلها اختيار العودة. وشكّلت العلبة الغامضة التي يخرجها من عبّه لغزاً ساذجاً آخر تكشّف في السطور الأخيرة عن حفنة تراب مقدّس.

وبعدُ: فهذي بعض سمات هذا القص الواقعي بصيغته التقليدية . . التي تطوّرت فيما بعد سرداً ووصفاً ولغة . . لكن لكل مرحلة علاماتها وسماتها . . وهذه كانت بعض معالم الخمسينات على نحو مجمل.

وقد أشار الدكتور عبد الرحمن ياغي إلى شيء من هذه الملامح في قراءته لمجموعة ذيول الملحس، وربطها بتأثر القصاصين بمحمود تيمور في سرده القصصي الوصفي، «فقد كان الوصف اللفظي مدخل القصاصين لتشكيلتهم القصصية، وكان مدخلاً يلتزم الوضوح والبساطة ليشترك المتلقي في عملية القص. ولم يكونوا يجنحون إلى التعقيد أو التشابك في الأبعاد القصصية، ولم يحرضوا على الأساليب التي تأخذ المتلقين في دروب متقاطعة، وكان التشويق أساساً لتلك العملية كي يضمنوا المشاركة، وإذا أرادوا أن يدخلوا في حوادث بسيطة، لم يكونوا يجعلون حوادثهم في خدمة هذا السرد القصصي البسيط»(٤٩).

ويخلص الباحث ناصر علي إلى مجموعة من الملاحظات حول قصص أمين فارس ملحس فيؤكد ما تبيّن لنا من دراسة قصته (الصرة الصغيرة) فيقول «قامت القصة عنده على أسلوب السرد التقليدي البسيط . . . فهو يراوح بين الأسلوب السردي [الخارجي] وبين أسلوب القصاص [الراوي المتكلّم]، [والأول] ينقل الحديث على لسان [الضمير] الغائب، [والثاني] أسلوب المتكلّم المشاهد الدقيق الملاحظة أو المتأمل الذي يودعك حكمته بروح شعبية، ويلجأ أحياناً إلى الحوار. ونسيج القصة مليء بلوحات الوصف وأساليب الإنشاء، ويميل أحياناً إلى الحشو ويتدخل كثيراً في تسيير الحديث بالتعليق وإبداء الرأي مما يضعف البناء القصصي عنده»(٥٠).

إسهامات أخرى

وهناك إسهامات محدودة لم تتطوّر، أو لم يسع أصحابها لتطويرها، وإنما انصرف أكثرهم لشؤون أخرى في الكتابة والعمل، بعيداً عن الاهتمام القصصي، ومن تلك الجهود ما قدّمه **شكري شعشاعة** في كتابه (ذكريات) عام ١٩٤٥، وهذا الكتاب يبدو واضحاً من عنوانه أنه لم يكتب بنيّة القصة القصيرة، لكنه اشتمل على مواقف وصور قصصية دالة، أحيتها لغة شعشاعة المتدفّقة، وقال عنها الدكتور ناصر الدين الأسد «عنوانها صادق الدلالة عليها، فهي صور متعددة منتزعة من واقع الحياة، صيغت بأسلوب قصصي متدفّق، وتبدو قدرة الكاتب في هذه الذكريات على تصوير النفس الإنسانية وسبر أغوارها، وتعميق نوازعها واتجاهاتها»(٥١).

ولكن (ذكريات) شعشاعة تظل ضمن الأدب الشخصي القريب من السيرة وأخواتها، ومن الصعب أن نعدها مجموعة قصصية مهما يبلغ أسلوبها من متانة وإمتاع، فالسيرة أيضاً من الفنون السردية، لكنها ليست قصة، ولا رواية، وإنما هي فن سردي شخصي له معالمه وملامحه المختلفة.

وأما **عبد الحميد ياسين** فقد نشر (أقاصيص) عام ١٩٤٦ في يافا، واشتمل كتابه على ثماني قصص أربع منها مؤلفة وأربع أخرى مترجمة هي: العندليب والوردة لأوسكار وايلد، وأقاصيص هوفمان، والرهان لتشيخوف، ودقات القلب لأدجار آلان بو. وأعاد المؤلف نشرها عام ١٩٥٩ بعنوان (عشر أقاصيص مصوّرة) بعد أن أضاف لها قصتين في الطبعة الثانية.

ولا تخرج القصص الخمسة المؤلفة عما رافق البدايات من إخفاقات في الشكل القصصي، ويبدو أن الكاتب لم يتأثر بجوهر القصص التي ترجمها، إذ بينها قصص لموباسان وإدجار آلان بو وأوسكار وايلد وهم من القصاصين الكبار، لكن قصص ياسين ظلّت بعيدة عن

الصياغة السردية الموفقة، وقد قال الدكتور هاشم ياغي أن «الأقاصيص الخمس تغلب عليها التأملات البعيدة عن الواقع الملموس، وتشيع فيها سلبية واضحة»(٥٢)، وهكذا عانت هذه القصص من الافتعال والاستطراد التأملي الذي يضعف السرد القصصي، لأنه يخرج القصة عن منطقها الداخلي، ويقرّبها من المقالة أو الخاطرة التأملية.

وأسهم **محمد أديب العامري** بمجموعة قصصية مبكّرة بعنوان (شعاع النور وقصص أخرى) ويقرّ العامري في المقدّمة القصيرة التي وضعها أن كتابته للقصة لا تحمل نيّة الانصراف للكتابة القصصية، وإنما يقدّم مثالاً يحتذى لمن رغبوا في هذا الفن «ليس الأمر احترافاً للقصة أو انصرافاً إليها، ولكنه إشارة إلى ما كنت أحب أن ينصاع له هذا الباب الأدبي من مَثَل وهدف في هذه الفترة الراهنة من تاريخ الدنيا، لو قدّر لي أن أحترف القصة أو أنصرف إليها».

ولكن العامري رغم ما يحمله من نية الأستذة القصصية، بتقديم نماذج لتيار أو طريقة في الكتابة، لم ينجح في تقديم ما ندب نفسه له، لأن الكتابة عامة والقصة خاصة لا تمنح بعضها لكاتب إلاّ إذا منحها كلّه؛ وعياً ووقتاً وانصرافاً، و العامري لم يفعل شيئاً من هذا وإنما اعتذر عن المضي في المسيرة القصصية، واكتفى بالمثال الذي قدّمه. أما قصصه في (شعاع النور) فلا تخرج كثيراً عمّا ألفناه من قصص تلك الحقبة، فسيطرة الفكرة المسبقة، وضغط المعنى السافر كان دائماً يفسد القصة قبل اكتمالها، دون أن ينجح الكاتب في المزج بين المعنى والسرد، أو أن تأتي أفكاره مختبئة داخل النسيج السردي.

كما أنّه لم يستفد من قريب أو بعيد ـ على المستوى الفني ـ من القصص المترجمة التي وضعها في المجموعة نفسها، وهذه ملاحظة شاملة، مرّت بنا عندما عرضنا لعبد الحميد ياسين وعيسى الناعوري وغيرهما. فهؤلاء القصاصون، العامري وسواه اطلعوا على قصص متقدّمة، وترجموها في كتبهم، لكنهم لم يتوقفوا عند طرائقها السّردية ولم يفيدوا من أساليبها وتقنياتها البتّة.

أما **روكس بن زائد العزيزي** فقد ظهرله عام ١٩٥٤ مجموعة أقاصيص بعنوان (وطنية خالدة وأزاهير الصحراء) وقصصها مستمدة من المناخ الشعبي في البادية الأردنية، لكنها ظلّت في إطار التسجيل الإخباري لحكايات الصحراء مما يبعدها عن إطار القصة الفنية. وقريب منها الحكايات التي كتبها **فائز علي الغول** معتمداً على أجواء الريف وبيئة (القرية) بأسلوب الحكاية البسيطة التي لا تطمح في الوصول إلى فضاء القصة الفنية. ولكن هذا المناخ الشعبي رغم

عيوبه يظلّ معبّراً عن المحلية والبيئة المحيطة بالكاتب، وكان يمكن أن يتطوّر إلى تيار واسع، لكنه توقف عند حدود البدايات فحسب.

ويمكن إضافة قصص حسني فريز التي أسماها (قصص ونقدات) وصدرت عام ١٩٥٧، إلى هذه البدايات المحدودة، إذ افتقرت للجو القصصي، وظلّت مرهقة تحت ضغط الفكرة المباشرة، لأن الكاتب تقصّد أن تكون سبيلاً صريحاً لنقد بعض الظواهر السلبية. ولم يسع للمحافظة على متطلبات الفن السردي، ولكن فريز قدّم في مجالات أخرى ما كشف عن إبداعه ودوره الثقافي والأدبي.

وينتمي عمل عبد الحميد إنشاصي (عطف أم وقصص أخرى) إلى هذه البدايات التقريرية، التي لم تميّز بين الصياغة الإخبارية الحكائية والقصة بمعناها الفني المتقدّم، مع أنه حاول التعبير عن مناخات اجتماعية، وسعى لمحاورة الواقع الذي ينبت القصص الفنية. لكن حواره ظلّ خارجياً بسيطاً، وظلّت مجموعته (عطف أم..) علامة تاريخية مع غيرها من البدايات المبكّرة في أوائل عقد الخمسينيات.

وهناك مجموعة لميشيل الحاج عنوانها (المجنون يعشق الموت) ذكر الدكتور سمير قطامي أنها صدرت عام ١٩٥٥، ووصفها قطامي بأنها «تتناول قضايا الناس وهموم الفقراء والمسحوقين وأمراض المجتمع... وما يمكن أن يلعبه المثقفون والمتعلّمون من دور في الإصلاح.. ويمكن القول إن هذه المجموعة تمثّل مستوى متقدماً على معظم النتاج القصصي في الخمسينيات والستينيات، فالكاتب يغوص في أعماق النفوس، ويصور المشاعر والأحاسيس والخلجات، ويعبّر عن ذلك بأسلوب جميل وحوار لبق مقنع، ومعالجة ذكية، تعتمد على الرمز والإيحاء أكثر من اعتمادها على المباشرة والتقرير»[٥٣].

وهناك إسهامات لأحمد العناني في مجموعة (حبة البرتقال) التي ظهرت عام ١٩٦٢، وقد اشتملت المجموعة على اثنتي عشرة قصة، تسير في إطار من الرومانسية الهادفة أو الإيجابية لكنها عانت كثيراً من القهر الوعظي، وسيطرة الأفكار المباشرة، فلم تتخلّص من المشكلات الأولى للقصة: تدخل المؤلف، وبروز الأفكار قبل السرد، والوعظية الصريحة، حتى تكاد بعض القصص تتحوّل إلى مقالات فيها بعض روح قصصية، وقد توسّع التدخل في القصص المتصلة بالهاجس الفلسطيني، فظل صوت المؤلف يطغى على أصوات الشخصيات، ليكشف اللعبة التي ينبغي أن تكون محكمة مستقلة عن كاتبها أو صاحبها.

والحال نفسه من الوعظ وضغط الأفكار في مجموعة يوسف العظم المسماة (يا أيها الإنسان) وقد نشرت عام ١٩٦٠، وكما يقول د. هاشم ياغي عن هذه المجموعة وسابقتها «كل من المجموعتين تحاول أن تكون وفاء لأفكار عقلية واعية، تخطط القصص من أجل مغزى واضح يضغط على بناء القصة حتى يكاد يحيلها إلى مقال مباشر الأداء عالي النبرة، واعظ مرشد في الوقت نفسه» (٥٤).

وهناك أسماء مثل ابراهيم سكجها الذي يمكن أن نسلكه مع فائز الغول وروكس العزيزي في إطار القصة/ الحكاية، من خلال أقاصيص مجموعته (صور مبتداها يافا) فهي لا تخرج عن إطار صور حكائية مبنية على الاستعادة والتذكّر، ويغلب عليها الحنين الطاغي، الذي قلّما يترك فرصة لتوسيع فضاء القصة، وبث روح الحياة فيها.

وقريباً من التيار نفسه يمكن أن نقرأ مجموعة (ذلك المجهول) لسليمان الموسى، وقصص هذه المجموعة من نتاج مرحلة الخمسينات والستينات رغم أنها ظهرت متأخرة عام ١٩٨٢، وفيها إطلالة على مجموعة من القضايا الاجتماعية التي صبغت المجتمع الأردني في سنوات الخمسينيات، وبعضها من العادات والتقاليد أو القوانين القبلية، كقتل البنت تعبيراً عن غسل العار، وقضية الثأر وغيرها. وقصص الموسى أيضاً أقرب للحكايات التي تعتمد السرد الخارجي البسيط، مع عدم تجاوز عيوب فرض الآراء وبروز المؤلف على ألسنة الشخصيات وغير ذلك من سمات ذكرناها غير مرة لقصة هذه المرحلة.

أما عبد الحليم عباس فكتب قصصاً قليلة، ولم ينصرف للقصة، كما لم يصدر كتاباً قصصياً مستقلاً، وإنما نثر بعض النصوص في كتب مختلفة. لكنه تميّز بكتابة قصة طويلة هي (فتاة من فلسطين) عام ١٩٤٨، وربما تكون أول عمل قصصي طويل يتعرّض للمأساة الفلسطينية (٥٥)، ورغم ما في هذه القصة من تعجّل وعواطف حارة منعت الشخصيات من أن تستقر أو تتوازن داخل العمل الأدبي، لكنها علامة أولى في المحاولات الروائية أو كتابة القصة الطويلة التي لم تبلغ نضج الرواية وعالمها الفسيح، كما تجاوزت حدود القصة القصيرة من ناحية الحجم، وطريقة العرض السّردي.

أما أديب عباسي فحاول في (عودة لقمان) تقديم أشباه قصص، متأثراً بحكايات إيسوب، ولكن الموعظة والحكمة لا تكفي لإبداع القصة الفنية، فظل لقمان على حاله حكيماً واعظاً لكنه لم ينجح في إسباغ الملامح القصصية على هذه المواعظ والمحاولات الرمزية.

وقد حاول القصة منذ بداية الخمسينيات **محمد سعيد الجنيدي** إضافة إلى محاولات مسرحية مبكّرة، فكتب في القصة: مرة في العمر، الله والشيطان، الدحنون، لكنه لم يواصل تطوير موهبته القصصية، واتجه إلى الصحافة خارج الأردن، ثم غاب عن الكتابة القصصية، وقد أعجب الإيراني ببعض الإنتاج القصصي للجنيدي فقال «وفي الجنيدي بذرة قصّاص موهوب كانت حريّة أن تؤتي أكلها. . وهو قادر على القصة النفسية التحليلية، وأكثر ميله إلى المضامين الاجتماعية، وتكثر التأملات في بواكير أعماله. وهو إذا كان مولعاً بإخضاع عمله القصصي للتعبير عن الهموم الإنسانية فإنه يجيد التحليل، وسبر أغوار شخوصه. ويحسن الوصف، ولا يتهاوى السرد بين يديه، بل يمدّه دائماً بدفقات حارة من أسلوبه ومزاجه التهكمي غير الضاحك، بل اللاذع في أكثر الأحيان، ومما يؤسف له حقاً أنه انقطع عن كتابة القصة، وقد كان ينتظره مستقبل باهر»(٥٦).

الكتابة النسوية

ويلاحظ الباحث أن إسهام المرأة في القصة، إسهام غائب حتى النكبة، وقد ظهرت قريباً منها بعض الأسماء القليلة، لعل أبرزها : سميرة عزام ونجوى فرح قعوار وثريا ملحس. أما **سميرة عزّام** فقد ظهر لها : أشياء صغيرة (١٩٥٤)، والظل الكبير (١٩٥٦)، وقصص أخرى (١٩٦٠)، والساعة والإنسان (أوائل الستينات)، وقد اجتهدت مبكراً لتقديم إسهام نسوي في القصة ونشطت في إصدار أعمالها، كأنها تسابق العمر الذي لم يمهلها طويلا، فأطفأ موهبة متقدّمة قال فيها الدكتور ناصر الدين الأسد في تعليقه على مجموعتيها : أشياءَ صغيرة والظل الكبير : «ولا تعتمد سميرة في قصصها على الحوادث ولا على الحبكة أو العقدة القصصية، وإنما تستغني عن ذلك بقدرتها الرائعة على التصوير وعلى التحليل : تصوير جو القصة بأجزائه الدقيقة وتفصيلاته الخفية، وإحاطته بإطار فني واقعي يشوق القارئ بصدقه وبساطته؛ وتحلل النفس الإنسانية تحليلاً يستخرج أعمق مكنوناتها وأدق خفاياها» (٥٧).

أما **نجوى فرح قعوار** فبدأت ظهورها في الدوريات وفي بعض النوادي والجمعيات في نهاية الأربعينات، وقد شاع نشاطها في وقت قصير، ولم تلبث أن اختفت من الساحة الأدبية بمثل السرعة التي برزت فيها، وهي كما يقول د. عبد الرحمن ياغي «لصيقة بالروح الدينية المثالية التي تأثرت بها في كتابة عدد من قصصها، وهي بحكم نشأتها حيث كان خالها القس مرمورة رئيس المجمع الإنجيلي في فلسطين والأردن، ثم أصبحت زوجة قسيس هو رفيق فرح راعي الطائفة الإنجيلية في حيفا»(٥٨).

وقد قام ثلاثة من أصدقاء الأديبة باختيار مجموعة من أقاصيصها وهم : سامي حبيبي، وتوفيق قعوار، وعيسى الناعوري، ونشروها في كتاب بعنوان (عابرو السبيل) عام ١٩٥٤، وهو ما حفظ مجموعة من قصصها التي كانت قد نشرت في الدوريات نهاية الأربعينيات.

وقد كتب الناعوري مقدّمة لهذه المجموعة ، يبين فيها ملابسات نشر القصص ، وشيئاً من مناخها وسماتها ومما قاله فيها «إن المؤلفة كانت بارعة في اختيار الحادثة وخلق المناسبة والحوار في جميع أقاصيصها. وكثيراً ما تبدو براعتها عظيمة أيضاً في الوصف: وصف الأجواء القصصية، ووصف الطبيعة، ووصف الأحاسيس المتنوعة. وفي هذه الأخيرة تتجلّى مقدرة المؤلفة في التحليل النفسي الدقيق لأحاسيس الحب والحزن والطفولة والحنو والاستسلام والتمرّد» (٥٩).

أما **ثريا ملحس** ، فقد نشرت مجموعتها القصصية (العقدة السابعة) عن منشورات عويدات في بيروت سنة ١٩٦١ ، وهي وفق تصنيف الدكتور هاشم ياغي ضمن المجال الذي تلتقي فيه الرومانسية بالرمزية إلى جانب جبرا إبراهيم جبرا في مجموعته (عرق وقصص أخرى) . وقد أشار الدكتور ياغي إلى محاولة الكاتبة أن تكون مغايرة وأن تعتمد على تجاربها الذاتية في بناء أقاصيصها، كما أشار إلى اقتراب هذه الأقاصيص من الشعر «فقد دفع هذا التوهّج الحار بالمؤلفة وأقاصيصها نحو الشعر المتوهج واللافح بحرارته دفعاً كاد يجعل من هذه الأقاصيص قصائد أكثر منها قصصاً»(٦٠).

وكثيراً ما أدارت القصة حول تأملات البطلة، وأفكارها الذاتية التي تتعمّق في ما حولها، وقد حاولت ثريا في تلك المرحلة تأسيس تيار رمزي مبكّر، فلجأت إلى الربط بين القصة وفعالية الخيال الخلاّق، واستعانت بالميثولوجيا في (آلهة وبشر) . .

واللافت في هذه ـ المجموعة رغم ما فيها من مشاكل البدايات ـ ، تلك اللغة الإيحائية التعبيرية، وهي لغة توسّعت بعد ذلك بكثير لتصبح أحد المستويات الكبرى في لغة السرد الجديد، فضلاً عن السمة الذاتية التي تأخّر حضورها حتى الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، ومما يمثّل هذه اللغة قولها في قصة (قوالب صغيرة): «مشيتُ، مشيت طويلاً حتى أصبحت قدماي صخرتين عنيدتين، مشيت طويلاً، بيد أني لم أستطع أن أجتاز حدود الزمان والمكان. وقد شدّني الزمان إليه، وقد شدّني المكان إليه، وكم تمنيت أن أصفع الزمان وأجدع المكان، لأنطلق إلى اللامكان، واللازمان. . . ».

منتخبات قصصية

١ . محمود سيف الدين الإيراني : الأفعى
٢ . نجاتي صدقي : ليلة في القبر
٣ . عيسى الناعوري : بعيداً عن المدينة
٤ . أمين فارس ملحس : الصرة الصغيرة
٥ . نجوى قعوار فرح : حكيم المقهى

الأفعى

محمود سيف الدين الإيراني

كان اسمها وردة وكانت بالفعل فواحة العطر ، ولكن في غير منبتها ، وللطبيعة مثل هذا الشذوذ أيضاً ، فقد تنبت الزهرة الخالبة المونقة ، بلونها وأريجها ونضارتها ، بين الأشواك في الموقع الصلد ، فتكون وحدها بحسنها وطيبها بهجة للنفس وفتنة للنظر ، وهكذا كانت وردة في أسرتها وبين أبويها وأختها وأخيها ، لقد كانوا جميعاً أشواكاً جارحة في ذلك الحي . وكان أهل ذلك الحي يتأبون شرهم ويتجنبون أذاهم ، ويحبون مع ذلك ابنتهم وردة ، تلك الطفلة الجميلة ذات الشعر الأشقر المنسدل على كتفيها كأنه أهداب الحرير . وكانت أمها قصيرة بدينة قاتمة اللون سليطة اللسان وتدور عيناها في محجريهما كأنهما نقطتان من زئبق ، وكان أبوها طويلاً نحيفاً سريع الخطو ، صامتاً كثير الحذر ، قليل الكلام ، نظرته أمر وكلمته وعيد وعبوسه شر مستطير . وكان يلبس «سروالاً» ويدير حول خصره شملة صغيرة ، وينتعل «بلغة» خفيفة ويضع على رأسه «لبدة» مائلة إلى اليسار ، وكان الخنجر لا يفارق حزامه ، وعصا الخيزران الرفيعة في يده أبداً ، كأنه كان لا يحملها إلا ليضرب بها ابنته المراهقة «سميرة» . وكان سكان الحي يدركون أن سميرة تشبه أباها إلى حد بعيد ، وأن فيها من أخلاقه ما كانوا يقرؤونه في عينيها وفي حركاتها وسكناتها جميعاً . وكانت إلى هذا جريئة ترافق فتيان الحي وتلاعبهم وتغدو معهم إلى شاطئ البحر أو تصحبهم إلى التل البعيد ، تلهو وتمرح بين شجر الوريق وعشبه النامي وأزهاره البرية الكثيرة . وكان أبوها يعلم بهذا ولا ينفك يضربها بخيزرانته الرفيعة ضرباً موجعاً تتلوى منه كالأفعى ، ولكنها لاتصرخ ولا تتأوه ولا تطلب الرحمة ، ولاتفكر في التوبة أبداً . ولم تكن تتخلف عن لهوها ومرحها مع فتيان الحي إلا خلال الأيام التي يتغيب فيها أبوها عن البلد . وقد كانت تضطر حينئذ هي وأمها إلى العناية بأغنامه وشياهه التي كان يقوم على تربيتها وتعهدها وبيعها . ذلك كان عمله في الظاهر ، إلا أن سكان الحي كانوا يتهامسون فيما بينهم بأنه لص خطير ، وأنه في غيابه ، الذي يمتد أياماً

طوالاً ، يسطو على البيوت في أحياء أو مدن أخرى فيسرق وينهب مع رفاق له من الفتاك واللصوص ، وانه من المهارة والخفة والجرأة بحيث لم يقبض عليه أبداً . إلا أنه لم يزاول لصوصيته في الحي الذي يقيم فيه . فهل كان هذا منه تصوناً ورعاية لحرمة الجوار أم كان في الأمر سر آخر؟ وعلى أي حال فان الرجل لم يكن يخالط أحداً ، ولا يزور جيرانه ، كانوا هم يرونه يمر أمام أبوابهم سريع الخطو ، مطرق الرأس ، لا يلتفت ولا يرفع عينه كأنه مشغول أبداً بنفسه لا يعنيه من أمر الحي الذي يقيم فيه شيء . وعلى بذاءة لسان امرأته وقوة شكيمتها فلم يكن يحدث في بيتها ما يلفت النظر إلا صراخها المكتوم وأنينها الخافت في أوقات متباعدة . فقد كان زوجها يضربها بخيزرانته هي الأخرى ضرباً شديداً عنيفاً ، فتكتم أنفاسها ولا تكاد تفعل أكثر من أن ترسل هذا الصراخ الخافت الذي يعقبه أنينها فترة طويلة من الزمن .

ولم يكن للابن في تلك الأسرة شأن يذكر ، فقد كان صغيراً في نحو العاشرة من عمره وكان أبواه يدللانه ، يتركان له الحبل على الغارب ، فينطلق في أزقة الدروب يلهو ويلعب ويثير الغبار مع صبية الحارة . وكان شبيهاً بأمه ، قاتم اللون ، أسود العينين ، قميئاً بديناً لا يرى إلا وفي فمه شيء يلوكه ويتلمظ ويمسح شفتيه بلسانه ويديره بين شدقيه .

«وردة» وحدها هي التي تعلمت ، فكانت بذلك غريبة مرتين في تلك الأسرة ، غريبة بجمالها وحلاوة لثغتها وذهب شعرها المرسل ، وغريبة بهذا العلم الذي نالت منه حظاً يسّر لها العمل مرة في البريد ، ومرة ضاربة على الآلة الكاتبة . وقد ظلت في شبابها المتفتح رضية الخلق ، حلوة الشمائل ، كما كانت في طفولتها . وقد رُوي ـ وكانت لما تزل فلة غريرة ـ أن جيراناً لهم في بيت ملاصق سرقت لهم حلي وخواتم ثمينة مرصعة بالماس ، وكانت وردة هي التي أرشدتهم إلى المكان الذي خبئت فيه تلك الحلي ، وكان ذلك المكان في بيتهم ، وكانت السارقة أمها نفسها !

وتزوجت وردة موظفاً ميسور الحال كفاها مؤونة العمل ، وأسكنها بيتاً جميلاً ، فانقطعت عن أهلها لا تزورهم إلا لماماً . ولم يكن يتردد على بيتها منهم غير أختها سميرة ، وكانت كلما زارتها تهزأ بها وتسخر من جمال بيتها وزينته وهدوئه ، وتقول لها فيما تقول : «لك الله يا أخت . ما كان أغناك عن هذا الركود الذي يشبه الموت . مسكينة . . مسكينة . . إنه حظك . . لقد كنت أعلم هذا وأتنبأ به . . كنت أقول لن تكون وردة سعيدة . . »

وكانت وردة تجيبها مستهجنة ما تقول : «ولكني سعيدة يا أخت ، وزوجي يحبني ،

وأمرنا ميسور ولله الحمد . . » ولكن سميرة سرعان ما كانت تتضاحك ثم تضع يديها في خاصرتيها وتروح تهضب : «لا تقولي هذا . . إنه مكابرة . . ولا تذكري زوجك . . فهو رجل خائب ، قليل الحيلة وقعيد البيت كالنساء . . بختك يا أخت . . الدنيا كلها بخت . . » وتسكت وردة يائسة ، ولا تجد ما تقوله ، وتروح تظن بعقل أختها الكبيرة الظنون . .

ومضت الأيام ومات الرجل رب هذه الأسرة بطعنة سكين من يد زميل له اختلف معه على نصيبه من سرقة غنماها في إحدى الليالي . وكان ابنه قد كبر وشب عن الطوق وذهب يعمل «قهوجياً» في بلد آخر ، وأقامت الأم وحدها في غرفة منفردة ، وجعلت تعنى بعنزات ثلاث فتبيع حليبها وتعيش بثمنه ، ولا تذكر أحداً غير ابنها ، ولا يرفّ قلبها إلا له وحده .

أما سميرة فقد انقطعت تماماً عن زيارة اختها وردة ، وكانت قد أدمنت شرب الخمر والتدخين والسهر الطويل ، وعملت راقصة في الملاهي ، وقد ازدادت جرأة وعناداً واندفاعاً مع أهوائها . ولم تكن جميلة ، إلا أن فتنة غامضة كانت تندّ عنها كأنها لهب النار المندلع ، فينساق إليها العشاق صاغرين . وكان رواد الملاهي يشبهونها بالأفعى ، لأنها كانت تتلوى وهي ترقص كما تتلوى الأفعى وتنفث من سحرها الغامض المريب ما يشبه السم يسري في أبدان عاشقيها ويلهب دماءهم . وكانوا يحبونها ويخشونها في آن واحد . وكانت هي تجد لذة خارقة في تعذيبهم وتحطيم قلوبهم والعبث بعواطفهم . . . ولكنهم جميعاً إذا نسوا كل شيء فلم يكن أحد منهم لينسى عبارة كانت سميرة تهمس بها همسا بعد أن تكون قد أسرفت في الشراب . كانت حينئذ ترفع الكأس قريباً من شفتيها وتتمتم وهي تصوب بصرها إلى بعيد : «مسكينة وردة . . ما أتعس حظها . . . » ولم يكن أحد يدري من عشاق سميرة من هي وردة وما علاقة سميرة بها . . . .

(الأعمال الأدبية الكاملة ، المجلد الأول، ص ٤٦١ . ٤٦٤)

ليلة في القبر

نجاتي صدقي

مات الأديب بعد أن قضى عمراً حافلاً بالإنتاج الأدبي ، فقد ترك ثروة أدبية تقع في ثلاثة عشر كتاباً ، وهي تعالج مواضيع مختلفة من تاريخية ، وعلمية ، واقتصادية ، وروايات ، وقصص .

وفي منتصف الليلة الأولى من دخول الأديب القبر جاءه الملكان الكريمان منكر ونكير ، ويا لها من ليلة !

فنبه منكر الميت قائلاً : إيه يا رجل قم ! . .

وقال له نكير : هيا انزع عنك هذا الرداء الأبيض لنرى ما يضم في طياته من صفحات سود! . .

فذعر الأديب لهذه المفاجأة ونهض متثاقلاً ، فرأى نفسه قبالة ملكين جبارين يحمل أحدهما هراوة حديدية ضخمة ويحمل الثاني تحت إبطه كتاباً كبيراً .

وقالا له : نحن الملكان اللذان أخبرك عنهما الشيخ أثناء إيداعك هذه الحفرة . . فرجاؤنا ألا تنزعج من زيارتنا غير المنتظرة ، فنحن لم نأت إلا للقيام بواجباتنا المقدسة ، وإنا لنتمتع بسلطات لا حد لها ، فنطرق القبور دون استئذان ، ولا نميز بين غني أو فقير ، رجل أو امرأة ، فتى أو فتاة ، طفل أو طفلة . .

وسنشرع الآن في محاسبتك حساباً تمهيديا ، وعليك أن تكون معنا صريحاً ، وتيقن بأننا لن نرحمك إن حاولت المداورة أو المراوغة .

وسأله منكر حامل الهراوة : ما اسمك ؟ . وما مهنتك؟

فأجاب الميت : اسمي (. . . .) ومهنتي الأدب! .

ففتح نكير الكتاب الكبير ، وقلب صفحاته قليلاً إلى أن عثر على اسم المرحوم . . .

وانكب يطالع مع منكر ما كتب عنه في عشر صفحات طوال ، ولما بلغا نهاية ترجمة حياته التفتا إليه والشرر يتطاير من أعينهما .

وقال له نكير : حياتك مليئة بالآثام ، وسنحاسبك الآن حساباً عسيراً ، قل لنا أأنت صاحب كتاب (نجاتي صدقي) وغيره من الكتب الكثيرة؟ . .

الميت : نعم . . .

نكير : أتعترف بأنك كنت تدس السم في هذا الكتاب وفي غيره ، وأنك كنت تنشر الإلحاد في الناس ، وتبث فيهم الإباحية ؟ . .

الميت : هذه تهم باطلة ، وإني لأحتج عليها بكل ما أوتيت من قوة . . إنك أيها الملك الكريم تردد ما قاله خصومي فيّ . والواقع أنني كنت أنشر المعرفة في قرائي ، وأبث فيهم روح الحرية . . كنت أرفع الغشاوة عن أعينهم وأرشدهم إلى طريق الهدى والصواب .

نكير : لقد بدأت تراوغ؟ . . والتفت إلى منكر وقال له : اضرب !

وهوى منكر بالهراوة على ظهر المرحوم وقدميه بضربات شديدة جعلت سكان القبور المجاورة يرتعدون فرقاً من هول ما يجري في قبر جارهم الجديد ، وكان الأديب يصرخ وسط هذا العذاب ويقول : إن عملكما هذا غير شرعي . . وستظهر براءتي في يوم الحساب الأكبر . ماذا تريدان مني؟ . . إنني نشرت المحامد في قرائي ، وكشفت النقاب عن مساوئ الناس وشرورهم ، بينت لهم أخطاءهم ونقائصهم . . ثم إنني إذا كنت قد وضعت مؤلفات وأنا على قيد الحياة مشبعة بشيء من الحرية والصراحة ، فثقا بأنني عوقبت عليها ، وسجنت و اضطهدت ، وليس لديكما أي مبرر لمعاقبتي مرة أخرى !

فتوقف منكر عن الضرب ، وتابع نكير قوله للمرحوم الأديب : إسمع أيها المتهم . . نحن نضاعف العقاب على الكتّاب المفكرين ونجعلهم في المرتبة الأولى بين المتهمين ويليهم الأشقياء واللصوص! . . فالشقي عندنا ينتهي أمره بموته . . أما الكاتب فجريمته لا تنتهي بموته ، بل على النقيض من ذلك فإن مفعول سمومه يزداد جيلاً بعد جيل . . وهذا عين ما فعلته كتاباتك وما ستفعله في المستقبل .

والتفت إلى منكر وقال له بحزم : اضرب ! . . اضربه بشدة على أصابعه التي كانت تقبض على القلم! . .

وهوت الهراوة على يدي المرحوم ، وكان يصرخ ويتلوى من شدة الألم ، ثم حاول المقاومة لكن رأسه ارتطم بحجر فانطرح مغشياً عليه ، مسح منكر وجهه بيده فأفاق ثانية وقال رحماكما أيها الملكان الكريمان إنني دعوت في كتاباتي إلى حرية الإنسان ، فقبحت جميع أنواع الظلم ، والطغيان . ونبهت في قرائي حب الفنون وحدثتهم عن الحب ، والموسيقى ، والغناء ، كما حدثتهم عن لؤم النفس ومساوئها ، ومظاهر خستها وانحطاطها ، وقد فعلت ذلك متمتعاً بحرية القول التي خولتني إياها الهيأة الاجتماعية ، وكان رائدي دائماً الإصلاح والإصلاح لا غير .

فقاطعه نكير قائلاً : قلت لك لا تحاول أن تضللنا ، إنك متهم بتفرقة الأبناء عن الآباء وبإيقاع الشقاق بين أسرة وأخرى ، حي وآخر . وجماعات وجماعات ، هذا والله وحده يعلم ما ستسفر عنه كتبك من شرور في الأجيال القادمة .

والتفت إلى منكر قائلاً للمرة الثالثة : اضرب . . وأفهمه بأنه لا زال في دور التحقيق! . .

وانهال منكر على الأديب بالهراوة ، وهذا يتقلّب على نفسه ، ويعول مستنجداً ولكن دون جدوى .

وهنا تدخل نكير وأشار على منكر بإيقاف الضرب منبهاً إياه إلى أن الساعة بلغت الثانية بعد منتصف الليل ، ثم التفت إلى المرحوم الأديب وقال له : نكتفي بهذا القدر هذه الليلة ، وانتظر قدومنا غداً عند منتصف الليل أيضاً فلنا معك حساب بصدد مجموعة قصصك المسماة (المدينة الشقية ـ وقصص أخرى) ، ثم إننا سنوالي زياراتنا في ثلاث عشرة ليلة على التوالي لنبحث معك في كل ليلة آثام كل كتاب على حدة . . فإلى الغد أيها المتهم ، وعاد الملكان الكريمان في منتصف الليلة الثانية إلى قبر الأديب وما كان أشد عجبهما عندما وجداه خاوياً! . .

(الأخوات الحزينات ، منشورات الاتحاد العام للكتاب
والصحفيين الفلسطينيين، ط٢، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٢١ ـ ١٢٥)

بعيداً عن المدينة

عيسى الناعوري

بلغ مُسْعف الحجّال ـ أبو ممدوح ـ الخامس والستّين من العمر؛ وقبل عامين فقط انتهى إلى التقاعد من العمل الحكومي بعد أن قضى في الوظيفة ستّة وثلاثين عاماً كاملة، لم تقطعها اجازة مَرَضيّة ذات بال؛ حتّى إجازاته السنويّة لم يكن يمارِس حقّه فيها دائماً، بل سَامَحَ الحكومة بكثير منها.

أولاده الخمسة تخرّجوا في الجامعات واحداً تلو الآخر: سكرتير في الخارجيّة، ومهندس لاسلكّي، وطبيب، ومهندس مدنّي، وموجّه تربويّ للّغة الإنكليزيّة في وزارة التربية. اثنان منهم تزوجا وصار لكل منهما بيت وأسرة، والأربعة الباقون لم يعد لهم همّ، فلكل منهم دخل حسن، يستطيع به أن يتزوج ويستقلّ ببيته وأسرته مثل أخويه السابقين. وابنتاه، لطيفة ورشيقة، تزوجتا، والأولى صار لها ولد وبنت. لقد أصبح أبو ممدوح جداً عريقاً، يتجدّد عمره بأولاده وأحفاده. البنت الأولى زوجها صيدلي، والثانية زوجها ابن تاجر ثري، أكمل دراسته في التجارة والاقتصاد في أميركا، وعاد ليتولّى أعمال أبيه التجاريّة.

«الله منعم ومتفضّل!». لقد تعب مسعف طويلاً، وكافح طويلاً من أجل أسرته الكبيرة، حتى اطمأنّ إلى أنّه أدّى رسالته على الوجه الذي يرضيه. الحمد لله! تربية أبنائه ضرب المثل بين العشيرة والجوار والأصحاب، وهم كلّهم يحملونه ويحملون أمّهم في عيونهم. وهو لا يستطيع أن يطلب من ربّه أكثر من هذا. شيء واحد يطلبه ويصلّي دائماً لأجله: أن يقضي هو وزوجته نحبهما بين أيدي أولادهما وبناتهما وهم كلّهم بخير وعافية. هذه آخر نعمة يطلبها مسعف من ربّه، ويرجو أن يحقّقها له، إتماماً لسلسلة نعمه السابقة عليه.

أيدري أحدٌ كَمْ جاهَدَ أبو ممدوح ليَصل إلى هذا الحدّ من النجاح بأولاده؟ الناس لا يعلمون، ولكن الله وممدوحاً وأم ممدوح وحدَهم يعلمون. وهو الآن راضٍ كلّ الرضى، رغم كلّ شيء.

وأبو ممدوح إنسان بسيط، طيّب القلب. ولد في قرية مجاورة للعاصمة، وعاش حياة أبناء الفلاحين البسيطة الشَّظِفَة، ودرس في مدرسة القرية الابتدائيّة حتى أنهى الصفّ الخامس الابتدائي، وهو أعلى صفّ فيها. ثمّ أراد والده أن يقطع دراسته لكي يعاونه في أعمال الفلاحة، ولكنّ إلحاح مسعف وأمه عليه، جعله يرسله إلى العاصمة ليتابع فيها الدراسة حتى نهاية الصفّ السابع الابتدائي. حتّى العاصمة لم تكن فيها يومئذ مدرسة فوق الابتدائية.

ثمّ دخل الوظيفة الحكوميّة، وكانت شهادة الصفّ السابع الابتدائي، مؤهلاً كافياً للوظيفة، مثل شهادة الجامعة في زمن أبنائه اليوم، وربّما أكثر. قضيّة عرض وطلب، كما يقولون في لغة الاقتصاد. وكان الطلب على الموظفين يومئذ أكثر من المعروض من المتعلّمين. حتى خريج الخامس الابتدائي كان يستطيع أن يجد وظيفة، ولا سيّما في التعليم، حيث كان يستطيع أن يعلّم طلاّب الأول الابتدائيّ.

بدأ مسعف العمل كاتباً بسيطاً بأربعة جنيهات في الشهر، وكان هذا مبلغاً كبيراً في نظر أهل القرية. وكان مسعف يستطيع بهذا الراتب الكبير أن يساعد والده، ويجعله يرفع به رأسه بين أهل القرية. حتّى لو أمْحَلَت الأرض عاماً أو عامين أو أكثر، كان أبو مسعف واثقاً من أنّه يستطيع أن يجد في يده كلّ شهر جنيهين من تعب ابنه مسعف، فيشتري المؤونة الكافية للبيت، والبذار للسنة التالية.

واضطرّ مسعف إلى استئجار غرفة صغيرة في المدينة ليكون قريباً إلى مركز عمله، لأنّ المواصلات بين القرية والمدينة لم تكن تسمح له بالبقاء في القرية.

بدأ كاتباً في ديوان الوزارة، وتدرّج في الوظائف من السنين الطوال حتّى وصل إلى الدرجة الثانية بعد ثلاثين سنة، وصار مساعداً لوكيل الوزارة، يحلّ كلّما غاب.

كانت تلك مرحلة طويلة جداً بين البداية والنهاية. غيره قطعوها في مدّة أقصر كثيراً، إمّا على أكتاف الوسطاء، وإمّا بجاه الأهل ونفوذهم. وكان مسعف الخَجّال يكره أن يصعد على أكتاف الآخرين؛ استحقاقه وحده يكفيه.

ومات أبوه، ثمّ تلته أمّه. ولم يكن له غير أخت وحيدة متزوجة. فصار له من إرث أبيه مساعد يعينه على تعليم أبنائه. ظلّت الأرض تدرّ له كلّ سنة دخلاً آخر يعادل دخله من الوظيفة أو أكثر. ولذلك رفض أن يبيع أرض القرية، فقد كان تفكيره دائماً منصرفاً إلى العودة إلى القرية في شيخوخته، إذا سمحت له الظروف بذلك. المدينة ليست المكان الذي يعطيه الراحة والهدوء بعد عناء العمر الطويل فيها، وأمّا القرية فسماؤها فسيحة وعالية، والهواء

فيها أنقى وأبعث على الانتعاش، وبساتينها وحقولها تموج بالخضرة والسنابل في الربيع والصيف. وفي القرية يتسلّى الشيوخ عند دلال القهوة في الأصائل والأماسي، ويسترجعون أحاديث الشباب وذكرياته.

أولاده لا يريدون أن يعود إلى القرية، وكلّ منهم يعرض عليه بالحاح أن يقيم معه بعد إحالته على التقاعد. ولكنّه حين أحيل فعلاً على التقاعد، عاد إلى القرية مع زوجته، بعد أن أجال يد الإصلاح في منزل أبويه القديم فيها، وأدخل عليه الوسائل الحديثة اللازمة، ولا سيّما الكهرباء، وأنابيب المياه، والحمّام العصريّ المريح.

أولاده وبناته سيجيئون لزيارته في القرية، وسيسعد بلقائهم ولقاء أبنائهم وبناتهم في المنزل القرويّ، وسيسعدون في جوّ القرية وهوائها وبساتينها ووديانها، لعلّهم سيفضّلون أن يقضوا فيها نهايات أسابيعهم وعطلاتهم السنويّة.

لكم شعرت نفسه بالارتياح حين ابتعد عن المدينة، وغابت آثارها ومعالمها عن ناظريه، وأخذت القرية تستقبله بهوائها من بعيد، ثمّ تضحك له حاراتها وبساتينها المترامية وهو يقترب منها.

ـ إيه يا أمّ ممدوح! من كان يظنّ أننا سنعود لنعيش في القرية، ونتخلّص من جوّ المدينة الخانق؟!

ـ تعيش وتسعد بأيامك يا أبا ممدوح!

وأعادت القرية إلى أبي ممدوح شعوره بالشباب الذي تركه وراءه في المدينة. لقد أكلت المدينة عمره الحلو، وامتصت رحيق شبابه، ولم تتركه إلاّ وقد أصبح على حافة الشيخوخة. ولكنّه الآن سيسترجع شبابه بعيداً عنها. سيعيش إلى الثمانين أو التسعين، لأن القرية تطيل العمر وتجعله حلواً لذيذاً، في حين أن المدينة تقصف العمر وتذبله في الكفاح المتواصل المرّ.

وقال أبو ممدوح لنفسه مرّة وهو متكئ على سور الدار ينظر إلى الحقول أمامه:

ـ هنا ولدتَ يا أبا ممدوح، وهنا رأيتَ الحياة، وتنفّستَ أول أنفاسك . . .

وابتسم أبو ممدوح وهو يفكّر في ذلك، وأردف في سرّه قائلاً:

ـ وهنا سيطيب لك أن ترقد، وأن تغمض عينيك وتلفظ آخر أنفاسك!

وابتسم سعيداً، وغادرَ الدار ليتجوّل في أماكن الذكريات القديمة التي غادرها وهو في السابعة عشرة من عمره، وعاد اليها بعد الخامسة والستّين.

(دماء في العام الجديد، مخطوط)

الصرّة الصغيرة

أمين فارس ملحس

أبو شحادة جذر من الجذور الراسية الراسخة في أرض بلدته منذ ما يقارب سبعين عاماً. ولقد رضع من لبان هذه الأرض حتّى ارتوت عروقه ويبس عوده، فهو رجل لم تستطع أعوامه السبعون أن تترك في صحتّه أو عقله أو نفسه ذلك الأثر الذي تتركه في كثير من أبناء جيله، أو حتّى ذلك الأثر الذي تتركه السنون الأقل في من هم أصغر منه سناً من شباب هذه الأيام. إنه متين البنية، صافي الذهن، نقي السريرة، طيب القلب، يريد الخير للناس كلهم، ولا يعرف من الناس إلا الخير كله. وهو رجل يعيش في بحبوحة ينعم فيها بفضل أولاده، فهم جميعاً - الله يرضى عليهم - قد هاجروا إلى أمريكا منذ سنين طويلة شأنهم في ذلك شأن الكثير من أهل البلدة، وهناك استطاعوا بعرق جبينهم ورضى الله ورضى الوالدين أن يصيبوا نجاحاً تجارياً مرموقاً، وهم بما أنعم الله عليهم من مال وفير يريدون أن يوفروا على والدهم عناء الكدّ ويبعدوا عنه شبح الخوف من ضيق ذات اليد في شيخوخته بما يغدقون عليه من الدولارات بين الفينة والفينة. ولكن أبا شحادة لم تستطع بحبوحة العيش هذه أن تغيّر من زيّه وطباعه وتفكيره شيئاً. فهو لم يتنازل عن القمباز المعروف والكوفية والعقال المعهودين. إنه فلاّح ابن فلاح. يفلح أرضه الغالية في كل موسم، ويتعهّد زيتوناته الحبيبات بالرعاية كل عام، لم يتقاعس عن ذلك عاماً واحداً طيلة حياته، فإنّ بينه وبين هذه الأرض وهذه الزيتونات حباً عميق الجذور في قلبه، ينمو ويترعرع ويكبر مع الأيام. ولم يخطر على باله أدنى خاطر في أيّ يوم من الأيّام أن يتخلّى عن أرضه وزيتوناته ويتعالى عليها حين غدا بفضل أولاده قادراً أن يستغني عنها بل إنّه يقاسمها الدولارات التي يرسلونها إليه ويسخو في الإنفاق على العناية بها لكي تبقى متجدّدة الشباب، فيشعر بسعادة ما بعدها سعادة حين يملأ عينيه بجمالها الرائع، ويعبّ صدره هواءها المنعش، فيبتسم لها ابتسامة الرضى، ويخيّل إليه أنّها تبادله الابتسام، وهي مثل الناس الطّيبين في بلدته تقابل إحسانه بإحسان، وكرمه بكرم بما تجود به عليه من

خيراتها الطيبات كلّ عام، فيجود هو به على المحتاجين من أهل بلدته.

وفي يوم من الأيّام سلّمه ساعي البريد الرسالة المعتادة من أبنائه في المهجر، فقبّلها أولاً ثم أخذ يفضّها كعادته على مهل، وقبل أن تمتدّ يده إلى الشيك في داخلها بادر إلى الرسالة نفسها يقرأها، وإذا بالأولاد بخير والحمدلله، وهم يقبّلون يديه الطاهرتين، ويبعثون بسلامهم إلى الأهل والأنسباء والأصحاب، وهم مشتاقون إليه كثيراً ويتوسّلون إليه أن يبادر إلى زيارتهم في الحال. فهم متلهّفون على مشاهدته بين ظهرانيهم بعد ذلك الفراق الطويل المؤلم. وهم يرفقون برسالتهم شيكاً بمبلغ كبير من المال يكفي لسدّ نفقات السفر ويزيد.

رفع أبو شحادة بصره عن الرسالة وانحدرت من عينيه دمعتان سخينتان ذوّب فيهما كل ما أثارته هذه الرسالة في نفسه من كامن الحنان الأبوي، وكلّ ما يعتمل في نفسه من شوق قلبي إلى التملّي بمشاهدة الأولاد وشمّ رائحتهم والتحدّث إليهم. وسرّح بصره في الأفق الغربي البعيد كأنّه يريد أن يستشفّ من ورائه تلك القارّة النائية، ويصل بروحه إلى أبنائه هناك قبل أن يصل إليهم بجسمه.

وكان أن قام أبو شحادة بزيارة أبنائه في المهجر. فهاله ما رآهم فيه من رخاء واسع ونعمة كبيرة وحياة رغيدة. فتجارتهم ناجحة، ومتجرهم الكبير رائع، وبيوتهم فخمة مريحة مجهزة بأحدث وسائل الراحة ممّا لا تقع عليه العين هناك في البلاد، وسيّاراتهم كذلك فخمة من أحدث طراز، وعجب أشد العجب كيف أن لكلّ واحد منهم سيّارة، ولماذا لا يكون لهم جميعاً سيّارة واحدة؟ ألا تكفي؟ وكانوا يستمتعون بتعليقاته واعتراضاته وإرشاداته الأبويّة ويضحكون ملء أشداقهم سعيدين بها وبلهجته القرويّة المحبّبة إلى قلوبهم أروع ما تكون سعادة أبناء بأبيهم. وعندما زار متجرهم الكبير بعد وصوله من السفر بقليل عرّفوه على السكرتيرة الأميركية فهبّت واقفة عندما علمت أنّه والدهم ومدّت يدها للسلام عليه، ولكنّها فوجئت به يسحب يده وهو يقول بلغة لا تفهمها «أنا على وضو» وضج أولاده بالضحك، واحمرّ وجهها هي خجلاً وامتقع لونها حنقاً لا تدري ما الحكاية، وعندما شرحوا لها الأمر تنفّست الصعداء وعاد إلى وجهها الجميل هدوءه وارتياحه، والتفت أحد الأولاد إلى «الختيار» مداعباً:

ـ ما رأيك فيها بابا.

ـ الله يرضى عليها ويحنّن عليها . والله يتحلّ عن المشنقة .

ـ إذن ما رأيك أن نزوّجك إيّاها .

فضحك أبو شحادة من النكتة وقال لابنه :

ـ وماذا يخلّصني من المرحومة أمك عندما أتقابل معها في الآخرة . . .

فضحك الأولاد وتذكّروا المرحومة ، وترحّموا عليها ، وتمنّوا لو أنّها على قيد الحياة معهم لتقطف ثمار ما غرست يداها .

وهكذا عاش أبو شحادة بين أولاده بضعة أشهر أسعد ما يكون أب بين أبنائه ، وكانوا هم أيضاً أسعد ما يكون أبناء بأبيهم ، وتساءلوا فيما بينهم لماذا لا يستبقونه عندهم إلى الأبد . بل لماذا يعود وأولاده كلّهم في المهجر؟ ووسط كلّ هذا الفيض من السعادة كان يضايق أبا شحادة شيء مهم . هو تلك البذلة الافرنجية والبرنيطة اللتان أدخله أولاده فيهما . فكان يلبسهما على مضض حين يخرج من البيت ، وكان يضيق بهما ذرعاً . وهو لم ينس أن يحضر معه في متاعه قمبازه وكوفيّته وعقاله وصرّة صغيرة بحجم الكفّ يحتفظ فيها بشيء ما . وهو لا يلبث حين يعود من المتجر إلى البيت حتى يبادر إلى خلع ملابسه الإفرنجية ولبس ملابسه العربية فيحسّ كأنّه خرج من السجن إلى الهواء الطلق ويرتاح . وكان يدسّ تلك الصرّة الصغيرة في عبّه يحتفظ بها فيه . فكان أبناؤه حين يرونه على تلك الحال يضحكون ملء أفواههم سعيدين بحركاته تلك ، ويسألونه عن هذه الصرّة التي يضمها صدره بحرص فائق ، فيحاول أن يتجاهل سؤالهم فيقول لهم : «لا شيء . . لا شيء . . » فيقولون في أنفسهم لا بدّ أنّه يحتفظ فيها ببعض المال جرياً على عادة أهل زمان الذين كانوا مغرمين بصرّ كلّ شيء سواء منهم الفقير أو الغني . وكثيراً ما كان الواحد من أولاد أبي شحادة يحنّ إلى القمباز والكوفيّة فيسبق والده إليهما ويلبسهما على عجل ويفاجئ العائلة بدخوله عليهم في زيّه العربيّ بين جذلهم وابتسامتهم وتصفيقهم وذكرهم الوطن الحبيب بكلّ خير وحنين . . إلا «الختيار» فإنّه أصبح أحياناً يصاب بالوجوم ولا يشاركهم مرحهم وحبورهم ، فيلحظون هم ذلك ، ويسألونه ما خطبه ، فيجيب محاولاً التملّص من الإفصاح عمّا في نفسه بقوله : لا شيء لا شيء . ولكنّهم لا ينفكّون يلحّون في السؤال يريدون أن يعرفوا ماذا يضايقه ، فهم لا يطيقون أن يروه عابساً واجماً غير سعيد . ولكنّه كان يزداد عناداً بشيء من العصبية : «قلت لكم لا شيء . يعني لا

شيء». ويدخل يده إلى عبّه يتحسّس ما في داخله.

واشتدّت وطأة الوجوم على «أبو شحادة» حتى غدا كأنّه غير موجود بين أولاده، بل حتّى كأنّه يعيش في عالم آخر غير عالمهم. فلم يرقهم أن يروه على تلك الحال، وحاصروه بأسئلتهم يستفسرون منه عن سبب ضيقه، وهو يردّد عبارته المعهودة متبرّماً: «قلت لكم لا شيء». ولكنّهم اليوم ضيّقوا عليه الخناق وعقدوا العزم أن لا يسمحوا له بالإفلات من الطوق قبل أن يبوح لهم بما في نفسه، وأخيراً تظاهر بالاستسلام لهم قائلاً:

- أقول لكم الصحيح، أنا متضايق.

- متضايق ممّ؟

- من.. من هذه البذلة والبرنيطة.

- بس؟!

قالوها كلّهم بصوت واحد ملؤه الاستغراب والمفاجأة والارتياح قائلين:

- إذا كان بس هذي، بسيطة، سوف تتعوّد عليها مع مرور الزمن.

ولم ينبس أبو شحادة بكلمة واحدة. كيف يستطيع أن يعبّر لهم عمّا يجول في خاطره ويعتمل في نفسه من أحاسيس تعبيراً حقيقياً مقنعاً؟ كيف يستطيع أن يشرح لهم ما يعانيه من حبّ عنيف خلّفه هناك ضارباً جذوره في أرض الوطن؟ ذلك الحبّ العميق الغور الذي يشدّه إلى الأرض والزيتونات شدّاً وثيقاً؟ كيف يقول لهم إنّ الحنين والشوق يجتذبانه اجتذاباً لا تجدي معه مقاومة ولا يثنيه عنه أيّ إغراء آخر؟ لا شكّ أنهم سوف يضحكون عليه وقد يتّهمونه بالخرف وهو الذي يريد أن يتخلّى عن هذه الحياة الرغيدة ليستبدل بها حياة رتيبة تخلو من كل أسباب الرفاهية والحضارة. بل إنّهم قد يسيئون فهمه بل ويستاءون منه حين يرون أنّ حبّه لهم ينافسه حبّ آخر أقوى منه يفضّله هو على كل شيء آخر.

بقي أبو شحادة نهبا موزّعاً لهذه الأفكار يتنازعه فيها حبّان قويّان وأولاده حوله يسلّطون عليه أبصارهم ينتظرون منه تعليقاً على رأيهم أنّه سوف يتعوّد على البذلة والبرنيطة، وإذا به ينهض واقفاً ويسمع في داخله انفجاراً يقول لهم:

- أحكي لكم بصراحة: أنا رجال بدّي أروح.

ـ ماذا تقول؟ ألم تتّفق على بقائك معنا إلى الأبد؟

ـ غيّرت رأيي.

ـ ولكن لماذا؟ ما خطبك؟ وماذا يضايقك؟ هل أساء أحد منّا إليك، لا سمح الله؟

ـ معاذ الله؟ الله يرضى عليكم جميعاً ويوفّقكم.

ـ إذن لماذا؟

وهنا لم يجد أبو شحادة بدّاً من القول:

ـ اسمعوا يا أبنائي، بصراحة: أنا رجل كبير. وقد أموت في أيّة لحظة. وأمنيتي أن أموت في بلدي لا في أرض الغربة... أنا لا أريد أن أموت في أرض الغربة بعد كلّ هذا العمر الطويل الذي مضّيته في بلدي.

وهنا لم يسع أبناءه إلا السكوت بل الخشوع إجلالاً لكلمات والدهم الصادرة من أعماق كيانه والتي كانت تخرج من بين شفتيه كأنّها آتية من هناك.. من الوطن الحبيب الدافئ الذي يعرفونه هم أيضاً، ويحبّونه هم أيضاً. ومن يدري لعلّهم هم أيضاً سوف يفكّرون تفكير والدهم هذا نفسه حينما تتقدّم بهم السنّ تقدمها به.. ويحسّون بالرغبة ذاتها في أن يواريهم التراب نفسه الذي أنبتهم، وأن تغيّبهم في أحضانها الأمّ نفسها التي أرضعتهم.. بل لا بدّ أن في كلّ إنسان على وجه الأرض نزوعاً إلى العودة من وحيث أتى..

ولكنّ الابن الأصغر عزّ عليه أن يفارقهم أبوهم بهذه السرعة، وأخذ منه الإشفاق على «الختيار» كل مأخذ، فصمّم أن يبذل محاولة أخيرة لعلّها تثنيه عن عزمه فقال له:

ـ ولكنّا يا أبي، كلّنا هنا، كل العائلة هنا، وسوف تكون أنت وحدك هناك.

نظر إليه الأب مبتسماً ابتسامة المنتصر، ومدّ يده إلى عبّه فأخرج منه الصرّة الصغيرة التي ما فتئ يحافظ عليها بحرص حنون منذ قدومه محافظة فائقة، ويتحسّسها في عبّه كلّما أحس بأي ضيق، وقال له بلهجة المنتصر:

ـ لا يا بنيّ؟ لن أكون وحدي هناك سوف يكون معي هذا.

قال ذلك مشيراً إلى الصرّة الصغيرة، وتطلّعت عيون أبنائه في لهفة إلى ما في داخل الصرّة وهو يفتحها أمامهم بتؤدة وحرص بالغ. فماذا رأوا؟ حفنة من تراب، وغصناً صغيراً

من زيتونة. وفطنوا جميعاً في الحال أنّها حفنة من تراب الوطن المقدّس، وعرق من زيتوناته المباركات، وترقرقت الدموع في عيونهم، وطأطأوا خشوعاً، وخيّم صمت يشبه صمت المصلّين فترة غير قصيرة استطاع بعده الابن الأكبر شحادة بعد لأي أن يتقدّم من أبيه الشيخ في إجلال، ووضع ذراعيه فوق كتفيه كأنّه يحتضنه، وقال له بصوت يغالب العبرات:

ـ أمّا أنت يا والدي فعلى الطائر الميمون، وطمئنا عن سلامة وصولك. وأمّا هذه ـ وأشار إلى الصرّة الصغيرة ـ فأبقها لنا.

(أبو مصطف وقصص أخرى، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٧٣)

حكيم المقهى

نجوى قعوار فرح

لقبه زملاؤه في المقهى بهذا اللقب لهذه التعليقات والأحكام التي كان يصدرها عادة بعد كل حادث أو مشهد. وحرف «الكاف» في كلمة حكيم قابل للتغيير حسب لهجات الخدم. ولما التحق أحد القرويين للعمل بالمقهى، وكان يغير الكاف إلى شين، ألصق لقب «حتشيم» بسليم بطريقة لم يعد يتبدل معها، حتى أن بعض الذين يترددون على المقهى، لقفوا اللقب من الخدم فاصبحوا ينادون هكذا: «اثنين سادة يا حتشيم».

وكان سليم يتلقى كل هذا بعدم مبالاة، وبشيء من العبث يلتفت إليهم أحياناً ويقول: «وإني لحكيم بينكم».

وكثيراً ما كان سليم يصدر بشأن زملائه أحكاماً ممزوجة بالعبث والتهكم:

«أنت يا سعيد، المقهى مش شغلتك، إما أن تصبح معتدل القوام لتتمكن من السير بين الطاولات وإما أن تذهب إلى (H.4) لتهزل.

وأنت يا يوسف «الميجنا ماخده عقلك، يا ريت واحد من جماعة الإذاعة يدري فيك، ويريحنا منك».

وإذا ما ضج خدم المقهى من صوت بدر المزعج، كان الحكيم يتوجه إليه بالنصيحة الآتية..

«الأفضل أن تفتش لك عن واحدة طرشا تتزوجها».

ولكن أنا ما كنت أبيح لنفسي نعته بهذا اللقب، مستندة على أمثال هذه التعليقات، فهنالك صفة أخرى في شخصيته يمعن هو في إخفائها تحت هذا القناع من المرح، وهي قلبه الكبير، وعطفه على الناس من حوله. هذا العطف الذي لم يتوصل إلى ممارسته نتيجة لمذهب ما، وإنما كان مدفوعاً إليه بالفطرة وقد لا يكون بعيداً. بعد أن يقال كل شيء. أن تكون الحكمة

والخير مترادفين.

دقت الساعة معلنة انتصاف النهار، ولم يكن في المقهى إلا رجلان يهمان بالانصراف بعد أن احتسيا القهوة. أما صاحب المقهى فقد عاد إلى منزله لتناول الغداء، والتفت سليم فوجد حسنا أصغر الخدم، وأحدثهم عهداً بالمقهى، جالساً على كرسي، وفي وجهه حيرة وحزن.

«حسن، ما بك. ؟»

واقترب الولد من العم سليم يقدم رجلاً ويؤخّر أخرى.

«عمي سليم» بهذا كان حسن ينادي سليماً دون أن يلجأ إلى لقب حكيم رغم شيوع اللقب في عالم المقهى «أبو إبراهيم لّمح بأنه سيستغني عن خدمتي».

«ولم يا حسن وهو الذي عبّر عن رضاه عن عملك ونشاطك من أيام؟».

«نعم، ولكنه الآن يشك في أمانتي».

«يشك في أمانتك، ولم؟»

«ولكن أمن المعقول أن تصدقني أنت، مع أنّ ابن عمي اللابس بوليس لم يصدقني، وقال لي بعد أن سردت له الحادث إذهب بلا بلف».

«ولكن أنا سأصدقك يا حسن، ما خبرك،»

«أتعرف السيد جميل الذي يتردد على المقهى»

وهز سليم رأسه إشارة إلى أنه يعرفه. بالأمس عندما كنت غائباً، حضر إلى المقهى، وطلب لنفسه ولجماعته مرطبات ثم قهوة، وبلغ حسابه نصف جنيه، ولما قدمت له ورقة الحساب تناولها، ووضعها أمامه، وعندما عدت وحملت الأكواب الفارغة لم يدفع لي الحساب، وعندها لم اهتم بالأمر، ولكنني لما رأيته خارجاً وراء جماعته طالبته بالحساب، ظناً مني أنه قد نسي ذلك، فالتفت إليّ غاضباً وقال أنه دفع المبلغ، ووضعه على ورقة الحساب، وأنني أخذت المبلغ عندما حملت الأواني الفارغة. وعندها قلت له: لا، يا أفندي، أنت غلطان ما دفعتش» فإذا به يلطمني على وجهي حتى لم أعد أرى ما حولي، وجاء عندها أبو إبراهيم فقال له جميل أفندي:

«كيف ترضى أن يعمل لصوص في مقهاك يا أبا إبراهيم؟ وأخذ يقص عليه الحادث زاعماً

أني أخذت نصف الجنيه، ولما حاولت أن أعترض صفعني أبو إبراهيم على وجنتي الأخرى وهو يزمجر: «أنت تجرؤ على تكذيب جميل أفندي؟ من حسن حظي أن اكتشف حقيقتك قبل أن تطول خدمتك» وصمت الولد فجأة، وقد جالت في عينيه دموع كبيرة أخذت تنحدر على وجنتيه الشاحبتين. وبعد لحظات أضاف الولد:

ليس فصلي عن العمل هو وحده ما يزعجني.. ولكن والدي.. أنت لا تعرف قسوته. متى بدأ يضرب الواحد منا، لا يتركه حتى يسيل دمه..

ـ حسن، أمتأكد أنت أن جميل أفندي لم يضع نصف الجنيه على ورقة الحساب؟.

لا، يا عمي سليم، ورقة الحساب بقيت مكانها. ولم يمد جميل أفندي يده إلى جيبه.

اسمع يا حسن، سأحاول مساعدتك ولكني لا أعدك بالنجاح. أما أنت فعليك ألا تخبر أحداً بأني سمعت شيئاً عن الحادث. من العبث أن نحاول إقناع أبي ابراهيم أن جميل أفندي كاذب وأنت صادق، وليس لنا إلا أن نلجأ إلى الحيلة. اذهب الآن فقد حان موعد رجوع أبي إبراهيم.

وبعد لحظات دخل أبو إبراهيم، وقد ظهر عليه أنه تناول وجبة ثقيلة، واقترب من الحكيم ليتحدث إليه قليلاً بينما هو يحتسي القهوة التي اعتاد شربها في المقهى. وبعد أن علّقا على خلاصة آخر أنباء المترددين على المقهى قال الحكيم، وهو يخرج نصف جنيه من جيبه «بالمناسبة يا أبا إبراهيم، لقد وجدت نصف الجنيه هذا ملقى عند قدم الطاولة المجاورة».

وفتح أبو إبراهيم عينيه الصغيرتين وقال وهو يتناول نصف الجنيه:

«ومتى وجدتها يا حتشيم».

«صباح اليوم عندما كنسنا القاعة»

«حتشيم، لنصف الجنيه هذه قصة» فقد وضعها جميل أفندي على ورقة الحساب ثمناً للقهوة. والظاهر أنها سقطت وعندما جاء هذا المغفل «حسن» لم يجدها. فما كان منه إلا أن أخذ يتهم جميل أفندي بعدم الدفع. أما أنا فقد اعتقدت مثل جميل أفندي، أن حسن أراد التلاعب فهددته بالطرد. ولكن يالجرأة هذا الولد، كنت أتمنى أن تراه يدافع عن نفسه بجرأة، ويتهم شخصاً مثل جميل أفندي. عال، إننا ننجح كثيراً في جلب الزبائن، ما دام أمثال حسن يتهمونهم بالسرقة.

وقال الحكيم . . «حسن، مسكين، ولد طيب القلب. آه، لقد فهمت الآن لماذا كان ساهماً اليوم بطوله. إن نصف الجنيه بالنسبة لحسن أمر خطير الشأن. إنه لا يستحق الطرد، فهو نشيط خفيف الحركة.

وقال أبو إبراهيم «نعم نحن لا نستغني عنه لخفة حركته كما أنه يرضى بالأجر البسيط الذي لا يرضاه ابن المدينة. أين هو؟

«أظنه يغسل الأكواب. أأدعوه إليك؟»

«نعم»

ودعا سليم حسناً، وأخبره أبو إبراهيم بأنه عدل عن طرده ولكن عليه أن يفتح عينيه في المرة الثانية ويرى الدراهم التي تدفع له».

وأراد حسن أن يحتج بأن أية دراهم لم تخرج من جيب جميل أفندي، ولكنه تذكر بسرعة، أن هذه الحيلة كانت لصالحه وعليه أن يصمت لئلا يطرد من المقهى.

وانتهز حسن فرصة خروج أبي إبراهيم واقترب من حكيم المقهى وقال: «عمي سليم. كيف يمكنني أن أشكرك. لقد أنقذتني».

«لا تشكرني يا حسن. فأنا مسرور لأنك ستمكث في المقهى».

ولكن ألا يمكن للناس أن يصدقوا إلا إذا كنا أغنياء، وأصحاب بدلات فاخرة».

«في الواقع يا حسن إن ثروة الأغنياء، وبدلاتهم الفاخرة كثيراً ما تكون أحسن ما فيهم.

***

وفي آخر الشهر اقترب حسن من العم سليم وفي يده نصف جنيه ولكن الحكيم دفعها عنه وهو يقول: «خليها في جيبك يا حسن فوالدك يطالبك بالمعاش».

« لا أيها العم. هذا كثير. ألا يكفي أنك أنقذتني وبتخسر من جيبك كمان. أنت صاحب عيال» ولكن الحكيم رفض نصف الجنيه. ولما عاد حسن من قريته حيث قضى يوم عطلته الشهري، توجه بسلة البيض والخضار التي حمّله إياها والده إلى بيت العم سليم بدلاً من بيت أبي إبراهيم.

***

وانقضت الأشهر وجاء اليوم الذي قال فيه حسن للعم سليم :

أسمعت ماذا يقولون عن السيد جميل؟

«وماذا يقولون عنه».

لقد رفعت قضية ضده، لأنه يتلاعب بأجور العمّال. ألا تريد أن نخبر أبا إبراهيم الآن عن حقيقة نصف الجنيه.

«لا يا حسن، ما لنا وله».

ولكن الحكيم عزم أن يخبر أبا ابراهيم بذلك عندما تسنح فرصة مناسبة.

***

واستمر حسن يعمل في المقهى، هذا المقهى الذي بإمكانه أن يكون مدرسة لمن يفتح عينيه، وقد رأى حسن فيه ألواناً مختلفة من الناس. ولكنه بقي يعتبر سليماً حكيم المقهى. وقد طرأ على حياة حسن تغيران، أما الأول فهو أنه أصبح يقسم هدية والده من الخضار والأفراخ والفواكه إلى شطرين يتوجه بنصفها إلى بيت أبي إبراهيم، وبالنصف الآخر إلى بيت الحكيم، الذي كان كثيراً ما يتمنّع عن أخذها، حتى يبدو في وجه حسن خيبة وألم، وعندها يتناولها الحكيم ويقول : في هذه المرة أقبلها، ولكن لا تعاودها يا حسن، فابن آدم تقتله السعادة ـ وطبعاً أعني عادة الأخذ يا حسن ـ تفضل على الفطور معنا.

«أشكرك. سبق الفضل يا عم».

وأما التغير الثاني فهو أن حسنا فقد ثقته بأصحاب البدلات، وكلما كان صاحب البدلة الثمينة ممعناً في التأنق، كان شك حسن في أمره أكثر، بل إنه كان يتحايده، ويتحاشى أن يكون هو من يحمل إليه القهوة.

(عابرو سبيل، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط٢، بيروت ص ٤٨ ـ ٥٦).

هوامش الفصل الثالث

١ ـ هذا ما ورد على لسان الإيراني نفسه في مقابلة سليمان الموسى معه لمجلة (رسالة الأردن ـ كانون الثاني ـ ١٩٦١) ، (الأعمال الكاملة١ / ١٥) ، لكن المعروف أنه ولد سنة ١٩١٤ كما ورد في سائر المراجع الأخرى التي صدر أكثرها أثناء حياة الإيراني . ويغلب أن يكون (١٩١٢) هو الصحيح لأن الإيراني يقول في المقابلة نفسها : لم أدخل المدرسة إلا سنة ١٩٢٠ عندما كنت في الثامنة من عمري ، ولو كان ميلاده عام ١٩١٤ لكان عمره ست سنوات ولما كان دخوله شاذاً عن القاعدة . (وقد اعتمدت على هذه المقابلة في بناء ترجمة الإيراني إضافة إلى مصادر أخرى مبينة في مراجع دراسته) .

٢ ـ عبد الرحمن ياغي ، حياة الأدب الفلسطيني ، ص ٤٦٨ .

٣ ـ المرجع السابق ص ٤٦٨ ـ ٤٧٧ .

٤ ـ الإيراني ، الأعمال الأدبية الكاملة ، ١/ ١٢٥ (مقدمة مع الناس) .

٥ ـ المصدر نفسه ١/ ص١٢٥ .

٦ ـ المصدر نفسه ٣/ ص ١١ .

٧ ـ المصدر نفسه ٢/ ص ٨٣ .

٨ ـ المصدر نفسه ٢/ ص ١٠٧ ـ ١٠٨ .

٩ ـ المصدر نفسه ٢/ ص ٧٩ ـ ٨٠ .

١٠ ـ المصدر نفسه ٢/ ص ٦٧ .

١١ ـ المصدر نفسه ٢/ ص ٢٣٨ .

١٢ ـ المصدر نفسه ٢/ ص ٢٣٨ .

١٣ ـ المصدر نفسه ٣/ ص ١٤ .

١٤ ـ المصدر نفسه ٢/ ص ١٠٠ .

١٥ ـ المصدر نفسه ١/ ص٣٦٧ .

١٦ ـ المصدر نفسه ١/ ص ٣٣٥ .

١٧ ـ عبد الرحمن ياغي ، حياة الأدب الفلسطيني ، ص ٥٠٦ .

١٨ ـ الإيراني ، الأعمال الأدبية الكاملة ، ٢/ ص٣٩

١٩ ـ يعقوب العودات ، من أعلام الفكر والأدب في فلسطين ، ص٤٣٥ ـ ٤٣٦ .

٢٠ـ اعتمدت في هذه الترجمة على : يعقوب العودات، من أعلام الفكر والأدب في فلسطين، ص ٣٥١ ـ ٣٥٤ ، ناصر الدين الأسد، الاتجاهات الأدبية في فلسطين والأردن، ص ٩٥ .

٢١ـ هذا هو التأريخ الصحيح لصدور هذه الكتب، أما ما أورده أستاذنا ناصر الدين الأسد / في كتابه (الاتجاهات الأدبية) من أن الأول صدر عام ١٩٤٥ والثاني عام ١٩٤٧ (ص٧٠)، ثم ما أورده في (الحياة الأدبية. . .) ص (٩٥)، من أن الأول عام ١٩٤٥ والثاني ١٩٤٧، ثم عاد في ص (١٤٤) وأورد تأريخاً مختلفاً للكتب الثلاثة : ١٩٤٣ ، ١٩٤٥، ١٩٤٦، فهذا مردّه إلى خطأ الطباعة أو سهو المدقّق.

٢٢ـ يعقوب العودات ، مرجع سابق ، ص ٣٥٤.

٢٣ـ نبّهني إلى هذه المقالة/ الوثيقة زميلي الناقد الدكتور إبراهيم أبو هشهش، كما تكرّم بتزويدي بمجموعة واسعة من مقالات نجاتي صدقي المنشورة في الثلاثينيات والأربعينيات.

٢٤ـ يرى أستاذنا عبد الرحمن ياغي أن الإيراني هو صاحب هذه المدرسة، ثم عدل فضمّ صدقي إلى الإيراني فقال« . . كل هذا هيأه للانتساب الحق للمدرسة التي تستشرف الواقع في الأدب، مدرسة الإيراني ـ صدقي في أدوار اكتمالها ونضجها، وهو أمين لهذه المدرسة مخلص لتعاليمها، متمثّل لأصولها . . » حياة الأدب الفلسطيني ص ٥٠٦ وأرى أنّ الإنصاف يقتضي أن ننسب المدرسة الواقعية (المادية) لصدقي ، خاصة بعد قراءة مقالته عن (المدرسة المادية العربية) وقصصه الواقعي المبكّر، والإيراني صاحب تجربة مختلفة قليلاً عن الواقعية الصرفة، بأبعادها الاشتراكية وبصورتها الدقيقة عند صدقي الذي يبدو أعمق رؤية وثقافة وأداء من الإيرانّي في هذه الناحية.

٢٥ـ الأخوات الحزينات، ط٢، ص ٢١ (وجميع المقتبسات التالية من هذه الطبعة).

٢٦ـ المصدر نفسه، ص ٣٠.

٢٧ـ المصدر نفسه، ص ١٢١.

٢٨ـ المصدر نفسه، ص ٣١.

٢٩ـ المصدر نفسه، ص ٤١.

٣٠ـ المصدر نفسه، ص ٥٢.

٣١ـ المصدر نفسه ، ص٦٦.

٣٢ـ المصدر نفسه، ص ٨٠.

٣٣ـ هاشم ياغي ، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ٢٥٦.

٣٤ـ انظر في ترجمته وتكوينه :

ـ تجربتي في العمل الروائي والقصصي ، مقدمة مخطوط : دماء في العام الجديد.

- معجم أدباء الأردن (الراحلون) وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١.

٣٥ - انظر: سمير قطامي، الحركة الأدبية في الأردن (١٩٢١ - ١٩٤٨)، وزارة الثقافة والشباب، ص ١٣٢ - ١٣٣.

- أسامة يوسف شهاب، صحيفة الجزيرة ودورها في الحركة الأدبية، وزارة الثقافة، ١٩٨٨، ص ١٤٤.

٣٦ - عيسى الناعوري، دماء في العام الجديد (مخطوط)، ص ٢.

٣٧ - هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ١٦٧.

٣٨ - حكايا جديدة، ص ١٦.

٣٩ - المصدر نفسه، ص ٢٥.

٤٠ - المصدر نفسه، ص ٣٣.

٤١ - المصدر نفسه، ص ٨٩.

٤٢ - المصدر نفسه، ص ١١٣.

٤٣ - عبد الرحمن ياغي، القصة القصيرة في الأردن، ص ٣٧.

٤٤ - إبراهيم خليل، القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى، ص ١٩.

٤٥ - انظر عن ترجمته وتكوينه الثقافي بالتفصيل: ناصر علي، أمين فارس ملحس القاص الأديب، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، ١٩٩٧ (الفصل الأول).

٤٦ - انظر نص الندوة في: الأفق الجديد، ع ١٥، ١٦، سنة ١٩٦٢، وهي منشورة في المجلد الثاني/ الأعمال الأدبية الكاملة للإيراني، ص ٨٤.

٤٧ - هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ٢٤١.

٤٨ - من مجموعة أبو مصطف وقصص أخرى، ص ٨١ وما بعدها.

٤٩ - عبد الرحمن ياغي، القصة القصيرة في الأردن، ص ٨١.

٥٠ - ناصر علي، أمين فارس ملحس القاص الأديب، ص ١٥٣ - ١٥٤.

وما هو موضوع بين أقواس من إضافتي كي يستقيم التعبير ويتضح المقصود للقارئ.

٥١ - ناصر الدين الأسد، الاتجاهات الأدبية في فلسطين والأردن، ص ٩٩.

٥٢ - هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن ص ١٥٠.

٥٣ - سمير قطامي، الحركة الأدبية في الأردن ١٩٤٨ - ١٩٦٧، ص ١٥٣.

٥٤ - هاشم ياغي، مرجع سابق، ص ٢١٥.

٥٥ - ناصر الدين الأسد، مرجع سابق، ص ١٠٠.

٥٦ـ الإيراني، الأعمال الكاملة ٢/ ٥٠ ـ ٥١ .
٥٧ـ ناصر الدين الأسد، مرجع سابق، ص ١٠٣ .
٥٨ـ عبد الرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني، ص ٥١١ .
٥٩ـ عابرو سبيل ، الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، ط٢، مقدّمة عيسى الناعوري، ص ٨.
٦٠ـ هاشم ياغي ، مرجع سابق، ص ٢٨٣ .
وانظر تعليقاً على مجموعتها : عبد الرحمن ياغي ، القصة القصيرة في الأردن، ص ٣٤ ـ ٣٦ .

مراجع لدراسة القصّاصين

من مراجع دراسة الإيراني

١ ـ الأسد (ناصر الدين) ، الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن ، معهد الدراسات العربيةالعالية ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

٢ ـ الأسد (ناصر الدين) ، الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠ ، المؤسسة العربية ـ مؤسسة شومان ، بيروت/ عمان، ٢٠٠٠ .

٣ ـ الجيوسي (سلمى الخضراء) ، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر (النثر)، المؤسسة العربية ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٧ .

٤ ـ خليل (إبراهيم) ، القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى ، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان ، ط١، ١٩٩٤ .

٥ ـ خليل (إبراهيم) ، غبار وأقنعة (جمع وتحقيق) ، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، ط١ ، ١٩٩٣ .

٦ ـ الشحام (عبد الله)، محمود سيف الدين الإيراني الكاتب القصصي ، رسالة جامعية ، الجامعة الأردنية، ١٩٨٠ .

٧ ـ عليان (حسن) ، القصة القصيرة في فلسطين في القرن العشرين ، رسالة جامعية ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ .

٨ ـ عليان (حسن)، صورة المرأة بين الرؤية والتشكيل في قصص الإيراني ، بحث منشور في مجلة (دراسات) ، الجامعة الأردنية، مجـ ٢٤ ، ١٩٩٧، ص ٦٣٨ ـ ٦٥٥ .

٩ ـ العودات (يعقوب) ، أعلام الفكر والأدب في فلسطين ، وكالة التوزيع الأردنية ، عمان، ط٢ ، ١٩٨٧ .

١٠ ـ مجموعة مؤلفين ، محمود سيف الدين الإيراني (سيرته وأدبه) ـ أوراق ندوة لوزارة الثقافة ـ منشورات وزارة الثقافة ، عمان، ط١ ، ٢٠٠٠ .

١١ ـ مجموعة مؤلفين ، القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصةالعربية ، منشورات وزارة الثقافة ـ دار أزمنة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ .

١٢ ـ الموسى (سليمان) وجوه وملامح ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ .

١٣ ـ ياغي (عبد الرحمن) ، حياة الأدب الفلسطيني الحديث ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .
١٤ ـ ياغي (عبد الرحمن) ، القصة القصيرة في الأردن ، منشورات لجنة تاريخ الأردن ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ .
١٥ ـ ياغي (هاشم) ، القصة القصيرة في فلسطين والأردن ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .
١٦ ـ اليافي (نعيم) ، التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٠ .
١٧ ـ أوراق ندوة في الذكرى العشرين لرحيل محمود سيف الدين الإيراني ، وقد عقدتها مؤسسة شومان في عمان بتاريخ ٢٩/ ٥/ ١٩٩٤ وشارك فيها عدد من الدارسين والنقاد منهم : د. نعيم اليافي ، د. حسن عليان ، د. إبراهيم خليل ، د. إبراهيم أبو هشهش وغيرهم ، ولم تطبع أو تجمع في كتاب .

من مراجع دراسة نجاتي صدقي

١ ـ الأسد (ناصر الدين) ، الاتجاهات الأدبية في فلسطين والأردن ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٧ .
٢ ـ الأسد (ناصر الدين) ، الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠ ، المؤسسة العربية ، مؤسسة شومان ، بيروت/ عمان ٢٠٠٠ .
٣ ـ الإيراني (محمود سيف الدين) ، الأعمال الأدبية الكاملة (النقد) ، المجلد الثاني ، مؤسسة شومان ، عمان ، ١٩٩٨ .
٤ ـ صدقي (نجاتي) ، الأخوات الحزينات ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .
٥ ـ صدقي (نجاتي) ، الشيوعي المليونير ، دار الكاتب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٣ .
٦ ـ العودات (يعقوب) ، من أعلام الفكر والأدب في فلسطين ، وكالة التوزيع الأردنية ، عمان ، ط٢ ، ١٩٨٧ .
٧ ـ أبو هشهش (إبراهيم) ، نجاتي صدقي ، الكاتب القصصي ، القدس ، ١٩٩٠ .
٨ ـ ياغي (عبد الرحمن) ، حياة الأدب الفلسطيني الحديث ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .
٩ ـ ياغي (هاشم) ، القصة القصيرة في فلسطين والأردن ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .

من مراجع دراسة الناعوري

١ـ الأسد (ناصر الدين)، الاتجاهات الأدبية في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٥٧ .

٢ـ الأسد (ناصر الدين) الشعر الحديث في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦١ .

٣ـ الأسد (ناصر الدين) الحياة الأدبية في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية / مؤسسة شومان، عمّان ـ بيروت، ٢٠٠٠ .

٤ـ خليل (إبراهيم)، القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى، منشورات رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، ١٩٩٣ .

٥ . شهاب (أسامة يوسف) صحيفة الجزيرة الأردنية : دورها في الحركة الأدبية، وزارة الثقافة والتراث القومي، عمّان ، ١٩٨٨ .

٦ ـ فتوح (عيسى) ، من أعلام الأدب العربي الحديث، دار الفاضل، دمشق، ١٩٩٤ .

٧ ـ قطامي (سمير)، الحركة الأدبية شرقي الأردن (١٩٢١ ـ ١٩٤٨) ، وزارة الثقافة والشباب، عمّان .

٨ ـ قطامي (سمير)، الحركة الأدبية في الأردن (١٩٤٨ ـ ١٩٦٧)، وزارة الثقافة والتراث القومي، عمّان، ١٩٨٩ .

٩ ـ هاشم (كايد مصطفى)، قاموس المؤلفين في شرقيّ الأردن (١٨٩٩ ـ ١٩٤٨) ، عمّان، ١٩٩٥ .

١٠ ـ ياغي (عبد الرحمن) القصة القصيرة في الأردن، لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٤ .

١١ ـ ياغي (هاشم)، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١ .

من مراجع دراسة أمين فارس ملحس

١ـ الأسد (ناصر الدين) الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٧.

٢ـ الإيراني (محمود سيف الدين)، الأعمال الأدبية الكاملة، مؤسسة شومان، عمان، ١٩٩٨. (المجلد الثاني) فصل القصة، ندوة مستقبل القصة القصيرة.

٣ـ رضوان (عبد الله)، أنطولوجيا عمان الأدبية (إعداد عبد الله رضوان ومحمد المشايخ)، منشورات أمانة عمّان الكبرى، ١٩٩٩.

٤ـ علي (ناصر)، أمين فارس ملحس القاص الأديب، وزارة الثقافة، عمّان، ١٩٩٧.

٥ـ عليان (حسن) القصة القصيرة في فلسطين، رسالة جامعية، جامعة القاهرة، ١٩٨٠.

٦ـ قطامي (سمير) الحركة الأدبية في الأردن (١٩٤٨ ـ ١٩٦٧)، وزارة الثقافة والشباب، عمان.

٧ـ ياغي (عبد الرحمن)، القصة القصيرة في الأردن، لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٤.

٨ـ ياغي (هاشم)، القصة القصيرة في الأردن وفلسطين، المؤسسة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

٩ـ اليافي (نعيم) التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٨٢.

الفصل الرابع

القسم الأول : قراءة موضوعية

القسم الثاني : قراءة جمالية

القسم الأول
قراءة موضوعية

مدخل

إن أول ما تكشفه القراءة الأفقيّة لقصص (الأفق الجديد)، هو هيمنة الصبغة المحلية وسيطرتها على مجمل العطاء القصصي للمجلة، مما يعني أن أغلب الكتّاب هم من الأردن بضفّتيه، مقابل مشاركة عربية محدودة، لم تنعدم تماماً، لكنها ـ بحضورها الخجول ـ لا تؤثر على هيمنة الصبغة المحلية، بل تزيد من وضوحها وجلائها.

فمع أن (الأفق الجديد) سعت إلى التواصل مع القصة العربية وكتّابها، مثلما حرصت على الوصول إلى الكتّاب والقرّاء في البلدان العربية المجاورة، إلاّ أن هذا السعي لم يؤدّ إلى حضور عربي واضح في مجال القصّ، وتجلّيه على صفحات (الأفق الجديد).

ومن التجارب العربية التي أسهمت في هذه المجلة (زكريا تامر، شريف الراس، غادة السمان، عبد الرحمن مجيد الربيعي، جميل كاظم المناف. . .)، ولكن لم ينشر هؤلاء القصاصون قصصاً كثيرة، إذ نجد قصة واحدة لكل منهم، وقصّتين (لغادة السمان).

إن هذا الانحسار في حضور القصة العربية من خارج الأردن وفلسطين ـ وإن مثّل أحد جوانب النقص التي حاولت (الأفق الجديد) معالجتها ـ أتاح للمجلة أن تكون ممثّلة للمشهد القصصي في الأردن، بما فيه من أجيال متعددة، وتجارب متنوعة متباينة، دون أن يعاني القصاصون في الأردن من مزاحمة الكتّاب العرب لهم على صفحات (الأفق) المخصصة للقصة، ولذلك كان النصيب كلّه لهم، مقابل مساحة ضئيلة لا تؤثر شيئاً أمام هذا الحضور الغزير.

نحن إذن أمام مشهد قصصي تتمثّل فيه أجيال القصة في الأردن، وتشارك في رسمه وتشكيل ملامحه تجارب متنوعة ومختلفة، تمثّل مراحل الكتابة القصصية في الأردن.

جيل الروّاد الذين عرفوا قبل النكبة وحولها، ثمّ واصلوا تجربتهم في السنوات التالية، يحضرون في هذا المشهد، عبر مشاركة (محمود سيف الدين الإيراني، وعيسى الناعوري)، فقد نشر الإيراني قصتين، والناعوري قصّة واحدة، وعدداً من القصص المعرّبة.

كما نجد قصصاً متعددة ينتمي كتّابها لعقد الخمسينات، قبل ظهور (الأفق الجديد)، ثم تأكّد حضورهم بشكل متفاوت عبر إسهامهم في (الأفق الجديد) ويمثّل هؤلاء الكتّاب (أمين شنّار، محمد أبو شلباية، لطفي ملحس، يوسف العظم، خالد الساكت، محمد سعيد الجنيدي).

ومشاركات هذا الجيل أكثر غزارة من جيل الروّاد، وخصوصاً (أمين شنّار ومحمد أبو شلباية، ولطفي ملحس)، وتميّز اثنان من هؤلاء بكتابة عدد من القصص بأسماء مستعارة، فقد كتب (محمد أبو شلباية) باسم (زاهية) قبل أن ينشر باسمه الحقيقي، أما (أمين شنّار) فقد كتب باسم (سناء عبد الملك) وربما نشر بأسماء أخرى أيضاً.

وتعود هذه الظاهرة إلى سببين في رأيي، الأول: سبب صحفي يتلخّص في ضرورة تجنّب تكرار اسم الكاتب غير مرة في عدد واحد، وهو ما يثير اعتراضات الكتّاب الآخرين الذين يحسّون بسيطرة هذه الأسماء وهيمنتها، فيما لو كثرت مشاركتها في العدد الواحد، أما السبب الثاني: فهو اجتماعي، يتبدّى عبر استخدام أسماء نسائية مستعارة، وينطوي على الرغبة في استكتاب أقلام نسائية، خاصةً إذا لاحظنا ضعف مشاركة المرأة في القصة، وفي مسيرة المجلة بصورة عامة، ووجود الأسماء النسائية، وإن لم تكن حقيقية تدفع بمن يمتلكن المواهب أن يتحرّرن من الصمت والابتعاد عن المشاركة، ليسهمن مثل صاحبات هذه الأسماء الخيالية أو المفترضة.

في مقابل قصاصي جيل الرواد، وعقد الخمسينات، نجد تياراً جديداً، وموجة عارمةً من الكتابات القصصية الجديدة، تشقّ طريقها عبر صفحات (الأفق الجديد) وقد أطلق النقّاد والدارسون على هذه الموجة اسم (جيل الأفق الجديد) تمييزاً له عن سواه من أجيال الكتابة، ودلالة على ارتباطه بهذه المجلة.

تكشف القراءة الأفقية إضافة إلى القضايا السابقة، ظاهرة الأسماء المجهولة، وتتّضح من استعراض أسماء القصّاصين، حينما نكتشف أن مجموعة كبيرة من هذه الأسماء ليس لها أثر في مسيرة القصة وتطوّرها، فقد انطفأت لحظة ظهورها ولم تخلص لكتابة القصة، كي ترسّخ تجاربها وتطورها، وتحفر لنفسها موقعاً في مسار التيار القصصي، بل مالت إلى الانسحاب المبكّر قبل أن تصل إلى مثل هذا الموقع في الحركة القصصية.

ونلتقي بأسماء أخرى لا ينكر دورها التاريخي والريادي في تلك المرحلة، لكنها توقّفت في مرحلة ما بعد (الأفق)، واختفت نهائياً من الساحة القصصية، فبعض الأسماء انتقلت إلى مجالات كتابيّة غير القصة، مثل (نمر سرحان) الذي انشغل بالتراث والفلكلور الفلسطيني، وقدّم إسهامات مميّزة فيه، وتوقّف عن كتابة القصة، وبعض الأسماء انسحبت نهائياً وتركت ساحة القصّ، راضيةً بدورها التاريخي، (فماجد أبو شرار) توقّف عن كتابة القصة واتجه إلى ممارسة الفعل النضالي العملي حتى استشهاده عام ١٩٨٢م، أما (أمين شنّار)، فإنه صمت أيضاً واعتزل الشعر والقصّة، وظهرت له مقالات ذات صبغة دينية تأملية أقرب إلى التصوّف، بعد أن كفّ عن التطلّع إلى الأدب كغاية، ويقول بهذا الصدد «لقد أدركت أنه لكي أكتب، لا بد أن يكون لديّ ما أقوله، ومن أجل ذلك كان عليّ أن أتعرّف على نفسي، وعلى ما حولي، وأن أعيش حياتي الداخلية بامتلاء، وأن أجد لها غاية لا تنتهي بالموت»[1].

ولعل ظاهرة التوقّف عن الكتابة في الحركة الأدبية في الأردن، تحتاج إلى دراسة تتقصّى عواملها المتعددة من اجتماعية وسياسية ونفسية، ترتبط بشكل عام بظروف الكاتب في الأردن ومجمل الواقع الذي يعيش فيه، هذا الواقع الذي مُني بصدمات ونكبات متعددة أثّرت عميقاً في روح الكاتب، وأدّت في كثير من الأحيان إلى إحساسه بالعجز واختياره الانسحاب من المواجهة.

جيل (الأفق الجديد)

تطلق هذه التسمية على مجموعة القصاصين الشباب الذين احتضنتهم (الأفق الجديد) منذ صدورها ، وسعت إلى الاهتمام بهم، وتطوير مواهبهم عبر نشر نصوصهم القصصية، ومتابعة نقدها وتحليلها وإثارة النقاش حولها، مما دفع هؤلاء القصاصين إلى الانتماء بقوة إلى (الأفق) بوصفها مجلّتهم ومنبرهم ومدرستهم ، حتى طبعوها بميسمهم، فبدا المشهد القصصي فيها مرتبطاً بملامح الكتابة الجديدة، ولذلك نجد أن النصوص الشابة هي الغالبة على المجلة، وهي الأكثر حضوراً من غيرها .

ولعل تقديم هذا الجيل للحركة الأدبية في فلسطين والأردن، هو أحد أبرز إنجازات (الأفق الجديد) في مسيرتها، «فقد جاء صدورها في أوائل الستينات، فرصةً حاسمةً وهامةً في تقديم كتّاب وشعراء جدد، ولو لم تصدر (الأفق الجديد) لما استطاعت الصحافة وحدها في ذلك الوقت فعل شيء يذكر من أجل هذا الجيل» (٢) .

لقد كان الاهتمام بالقصاصين الشباب هاجساً واضحاً واعياً، وهو أحد العلامات الفارقة لهذه المجلة، ويمكن أن نوضّحه بمثال من المجلّة نفسها، ففي الندوة القصصية التي عقدتها في سنتها الأولى كان الهدف من محّاورة (محمود سيف الدين الإيراني، وأمين فارس ملحس، وعبد الرحيم عمر) «أن يجد فيه الأدباء الناشئون زاداً لا غنى لهم عنه في سعيهم لبناء قصّتنا العربية الحديثة» (٣) . كما طرحت الندوة «فكرة إنشاء ناد للقصة تتبناه (الأفق الجديد) ويكون من مهامّه الأخذ بيد الناشئة بكل الوسائل الممكنة» (٤) .

ويقول (عبد العزيز السيد أحمد) مشيراً إلى بروز هذه الأقلام الجديدة في مجال القصة «إننا كنا قبل أن تمتد أنوار (الأفق الجديد) نحسب أنه ليس في الأردن من يحسن فن القصة أو يجيده، إلاّ ذلك العدد النزر اليسير الذي قلما نقرأ له، بيد أن (الأفق).منذ صدورها، قدّمت وما زالت تقدّم أقلاماً نستسيغ زادها ونستطيب نتاجها، أقلاماً نشيطة واعية لها خصائصها ومزاياها» (٥) .

ويقول (محمد خالد البطراوي) ، أحد الذين واكبوا مسيرة المجلة وأسهموا فيها «إن مجلة (الأفق الجديد) ساهمت مساهمة فعالة في إيجاد حركة أدبية، تلك المجلة التي جاءت بعد فترة استنامة شهدتها الساحة الأدبية في الخمسينات، لتقفز بالأدب قفزة نوعية، فتفتح صفحاتها

لهؤلاء الكتّاب الشباب الجدد، وتبرز أسماءُ كثيرة وجودَها الأدبي، وفكرها الجديد المتسلح بالوعي السياسي والفني، وتساعد على وجود حركة نقدية واكبت مسيرة هؤلاء الكتّاب، لتتبلور مضامين واقعية جديدة»[٦].

هذا الوعي الفني والسياسي الذي أشار إليه (محمد البطراوي) نلمسه في سعي القصاصين لأن يتطوّروا في كل عدد جديد، ولذلك نجد أن (صبحي شحروري) يسوّغ قسوته على زملائه في نقده لقصصهمّ بقوله «لأننا في العدد العشرين من (الأفق) الغرّاء، ومفروض أن نتفوّق على أنفسنا في كل عدد جديد، وإلاّ فالأفضل لنا أن نتوقّف عن الكتابة»[٧].

وبفضل جهود هؤلاء القصاصين «قطعت القصة شوطاً لا بأس به، فمن خلال كتاباتهم أخذت تتبلور اتجاهات في طريقة المعالجة القصصية، كالاتجاه الواقعي الذي اهتم بتصوير قضايا المجتمع، وآلام الناس وآمالهم»[٨].

بعد ثلاثين عاماً على تجربة الأفق، نستمع إلى شهادة (صبحي شحروري) القصصية في (ملتقى عمّان الثقافي الثاني)، ويخص الأفق بجزء مهمّ فيها ويقول «الأفق هي مجلة أبناء جيلنا التي حملت صوتنا إلى دوائر أوسع، وجسّدت شيئاً من أحلامنا وخيباتنا، وهذه المرحلة تحتاج إلى دراسة وتقييم، لقد قيل إن الأدب الأردني خرج من عباءة (الأفق الجديد) غير أن الحال لم يكن كذلك بالنسبة للأدب في الضفة المحتلة منذ عام ١٩٦٧»[٩].

وأما القاص (خليل السواحري) فيقول بهذا الصدد «كانت (الأفق) بالنسبة لي عالم البداية وعالم الشباب وعالم الصداقات البكر والطزاجة الفكرية، عالم الفني الثقافي من القراءة والكتابة، ومراجعة الذات وأخذها بالأصعب وهو في الوقت نفسه الأكثر فائدة وإمتاعاً.

كانت (الأفق) بالنسبة لنا مجموعة الأصدقاء الذين تربّينا على مائدتها، عشّاً أو بيتاً صغيراً وثيراً، كنا نلتقي عند (أمين شنّار) في غرفته الصغيرة الضيّقة نشرب الشاي، ونتحدّث عن آخر ما قرأنا أو كتبنا، كان الوطن حلماً بالعودة، رومانسيّ الصورة، لكنه كان يبدو قريباً».

أمام هذه الاستعادة للذكرى ولحضور (الأفق الجديد)، وأيامها وثقافتها الحميمة لا يملك السواحري إلاّ أن يقول «آه ما أرخص أيامنا وما أتفه ثقافتنا في هذه الأيام بالمقارنة مع أيام (الأفق) وجيل (الأفق) وأصدقاء الأفق»[١٠].

وفي تقديمه لمجموعة (الخبز المرّ) لماجد أبو شرار، يحدّثنا (يحيى يخلف) عن جيل (الأفق

الجديد) ويشهد بأن هذه المجلة «شكّلت حاضنة ثقافية لكتابات الأدباء الشباب من فلسطينيين وأردنيين»(١١).

هكذا «كان لهذه المجلّة القدح المعلّى في خلق التيار الأقصوصي وإثرائه»(١٢)، وكان لها الفضل في احتضان جيل من القصّاصين الذين أصبحوا من أبرز القصّاصين في الحركة المحلية والعربية، عندما نجحوا في نقل القصة من صورتها التي شكّلها الرواد، بحيث توافرت فيها المقومات الأساسية للقصة، إلى أفق جديد متطوّر يسير ضمن مجرى الحداثة القصصية.

الاتجاهات الموضوعة

الهاجس الفلسطيني

إن المتتبع للقصة القصيرة في الأردن ضمن المرحلة التي تقع (الأفق الجديد) في مجالها، سيلاحظ دون شك سيطرة القضايا الفلسطينية، ومجمل مكونات الخطاب الفلسطيني على مناخ القصة القصيرة[١٣].

وتتشكّل هذه القضايا في تنويعات وتفريعات متعددة بما يشبه تكرار الأنساق المشكّلة لمشروع بنية قصصية تتشابه في إطارها العام وصورتها الكلية، وتختلف في كيفية تركيب الأجزاء والتفاصيل المكوّنة لها، عبر اختلاف الرؤية وتباين الأدوات الفنيّة من قاص إلى آخر.

وعندما نتقصّى العطاء القصصي لمجلة (الأفق الجديد) نصل إلى نتيجة تتمثّل في سيطرة الخطاب الفلسطيني، وهيمنة هاجس فلسطين على هذه القصص، فالعدد الأكبر منها يتّخذ من فلسطين وقضيتها منطلقاً ينطلق منه، وتأخذ النكبة وامتداداتها مساحة واسعة ضمن هذا الهاجس بصورة صريحة جليّة، بينما تبدو في عدد آخر على هيئة خلفيّة بعيدة تستند القصص إليها، وترتبط بتأثيراتها المختلفة في الواقع الاجتماعي وبنياته المتنوعة.

لقد تفاعل الأدب بشكل عام مع النكبة، وتفاعلت معه، وكانت تأثيراتها أعمق من مجرّد كونها موضوعاً أو قضية انشغل بها الأدب، ومن هذه التأثيرات «أنها نفت أشياء كثيرة كانت رائجة في الجو الأدبي كالإمعان في الذاتية، وفي الانسياق وراء أدب المتعة، وأبرزت الحاجة إلى أدب مرتبط بواقعنا الاجتماعي، ومهّدت لظهور قيم أدبية جديدة، وما دامت النكبة فعّالة في كثير من التغيّرات السياسية والاجتماعية التي ظلّ يشهدها العالم العربي منذ عام ١٩٤٨، حتى اليوم، فكل وضع أدبي، إيجابياً كان أم سلبياً، ذو صلة بها، فهي مسؤولة عن النقلة في النظم والأساليب والقيم في حياتنا العصرية الراهنة، وهي إذن مسؤولة عما ينتج عن هذه النقلة من أزمات مؤقّتة أو عميقة في ميدان الأدب والنقد»[١٤].

انحسر حضور الذات الفردية واستبدل بحضور الجماعة وهمومها ومشاكلها، بحيث أصبح الهم العام المتمثّل في النكبة وآثارها، هو الهاجس الذي يسعى القصاصون إلى استلهامه والتعبير عنه في قصصهم.

وانعكس هذا الاهتمام على الصحافة الأدبية والمجلات الثقافية والأدبية، التي تتصل بقطاع كبير من القرّاء، كما فعلت مجلة (الآداب) عندما قامت بتخصيص عدد ممتاز حول فلسطين وحضورها في الأدب(١٥).

تميّز هذا العدد باستفتاء مهم بعنوان (فلسطين والأدب) سألت فيه (الآداب) سؤالاً واحداً يحمل قضية مركزية تحتاج إلى جلاء ومناقشة ويقول السؤال/ القضية: «يستطيع الناقد الأدبي والمؤرخ الاجتماعي أن يلاحظ أن أثر النكبة الفلسطينية في الأدب العربي الحديث كان دون المستوى الذي تفرضه الأحداث الضخمة في تاريخ حضارات الأمم، ولا سيما في الميدان الثقافي، فإلام تعزون هذه الظاهرة، وكيف تتصورون مستقبل «أدب النكبة» في نتاجنا الحديث»(١٦).

وقد أسهم في الإجابة على هذا السؤال عدد من النقاد والكتّاب العرب وهم «د. سهيل إدريس، ومنير البعلبكي، ومطاع صفدي، ود. إحسان عباس، وغسان كنفاني، ود. محمد يوسف نجم».

وقامت مجلة (الأفق الجديد) بتخصيص عدد ممتاز أيضاً حول (أدب النكبة) على شاكلة ما صنعته مجلة (الآداب)، وبدأ باستفتاء يحمل سؤالاً مشابهاً لسؤال الآداب:

«ليس في ما نشر حتى الآن من أدب النكبة، ما يستحق أن يخلّد باعتباره وثيقة وجدانية تؤرّخها، بماذا تعلّلون هذه الظاهرة»(١٧).

وقد شارك في الإجابة على هذا السؤال: (جبرا إبراهيم جبرا، وغادة السمان، وثروت أباظة، وسلمى الخضراء الجيوسي، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، ومحمد التهامي، وخالد الحلّي، ومحمود شقير، وعز الدين المناصرة، وماجد السامرائي).

كما تضمّن العدد نفسه لقاء مع القاص العربي (محمود تيمور)، وآخر مع الدكتورة (سهير القلماوي) حول أدب النكبة، وحضوره في الأدب العربي الحديث.

تحضر فلسطين على أكثر من مستوى في قصص (الأفق الجديد) سواء أكان الحضور صريحاً طاغياً بحيث تتشكّل القصة من أحداث وشخصيات ومواقف ذات علاقة واضحة بفلسطين،

أم كان الحضور على هيئة مرجعية تستند القصص إلى آثارها وتفاعلاتها، وغالباً ما يكون حضور الواقع ومكوناته الجديدة أكثر جلاء في المنحى الثاني، حيث ينصرف القاص إلى مواجهة هذه المكوّنات ومحاورتها.

في مثل هذا الموقف ينبغي الاحتراز من تحوّل الدراسة إلى ما يشبه «محاولة سوسيولوجية تنحو منحى (امبريقياً) خشناً، يتوقف عند مشابهات مضمونية أو شكلية منعزلة»[١٨]، وهو ما دفعني إلى تأمّل النصوص مرّة بعد أخرى، لضم الأجزاء التي تبدو منعزلة أو متشابهة ظاهرياً في ثلاثة اتجاهات رئيسية، بغية القبض على الخطوط والمعالم الرئيسية التي ترسمها النصوص، ثم ملاحقة تفريعات كل اتجاه، وكيفية بنائه ومعالجته.

تتوزّع القصص على اتجاهات ثلاثة، يتوافر كل منها على شكل مختلف من أشكال المقاومة، باعتبار أن المرحلة كلّها مرحلة صراع مع العدو، ومع أسباب الهزيمة وعوامل التخلّف، وجوانب النقص في بنية الواقع وهذه الاتجاهات هي:

١. اتجاه النضال ... مقاومة العدو.

٢. اتجاه الحنين... مقاومة الخيبة.

٣. اتجاه الوعي ... مقاومة الواقع المختلّ.

ومثلما تفترق الاتجاهات السابقة، ويشكّل كل منها بنية لها استقلالها واكتمالها، فإنها تتصل في أحيان كثيرة، وتختلط اختلاطاً عجيباً لدرجة صعوبة تمييزها في النص، وهو ما يحتاج إلى شيء من التعسّف الحتمي، الذي يلزم في تأويل مثل هذه النصوص والاستناد إليها.

هذا الأمر يحدث في تلك النصوص التي تفاجئنا بأنها تريد أن تقول كل شيء دفعة واحدة، فيما يشبه تلخيص القضية الفلسطينية، دون أخذ موقف أو حالة محددة، وهي نصوص غير متّسقة فنياً في غالب الأحيان، لأنها تصبح أشبه برواية ملخّصة، ممتلئة بالأحداث والشخوص، وليس قصة قصيرة تضيء جانباً أو قطاعاً محدّداً من الحيّاة والواقع.

في هذا الباب من الدراسة لن أضع في حسابي المؤلف أو الكاتب وانتماءَه إلى جيل معين، بل سأنصرف إلى النصوص مجتمعة، بغضّ النظر عن الكتّاب، ساعياً إلى الإلمام بالمقولات الأساسية المتعلّقة بالاتجاهات الثلاثة التي اعتبرت أنها الهواجس الأساسية في العطاء القصصي (للأفق الجديد)، وسأقف عند نماذج تطبيقية تمثّل وتضيء هذه الاتجاهات وبعض تفريعاتها السابقة، تاركاً للنص أن يفرض عليّ مقولاته، لا أن أفرض عليه مسائل مفترضة وأبحث عن تمثّل النصوص لها.

اتجاه النضال . . . مقاومة العدو

يبرز هذا الاتجاه في عدد كبير من القصص، ويكشف عن المراحل المختلفة للنضال العربي الفلسطيني، مما يعني أن أغلب النصوص قد كُتبت إما من الذاكرة، وإما اعتماداً على الأحداث والوقائع التي يسمع عنها القاص، ويعتمد عليها في بناء القصة، ونلاحظ هنا وجود فارق زمني واضح بين وقوع أحداث القصة وزمن كتابتها، باستثناء القصص التي رصدت حرب تشرين (اكتوبر) ١٩٥٦ ، أو تحدّثت عن العمليات الفدائية في مرحلة ما بعد النكبة.

هذه الملاحظة تكشف لنا سرّ حضور تقنية التذكّر والاعتماد على الذاكرة، في سرد القصة والكشف عن منطوقها القصصي.

يمكننا أولاً أن نقسّم هذا الاتجاه إلى تفريعات ثلاثة، ثم نعرض لنماذج تطبيقية تتعلّق بكل من هذه التفريعات.

١ـ قصص تتحدّث عن النضال والمقاومة قبل النكبة ١٩٤٨ .

٢ـ قصص ترصد حرب (١٩٤٧ ـ ١٩٤٨) والمقاومة فيها.

٣ـ قصص تتحدّث عن المقاومة بعد النكبة، عبر تفريعين:

أ ـ العمليات الفدائية.

ب ـ حرب أكتوبر ١٩٥٦ .

أولاً: النضال والمقاومة في مرحلة ما قبل النكبة

وأهم أحداث هذه المرحلة الظروف المصاحبة للاستعمار البريطاني وأحداث ثورة ١٩٣٦ ، وبدايات تشكّل العدوان الصهيوني تحت حماية الإنجليز ورعايتهم.

وقد مثّلت هذا الشكل عدة قصص منها «ثوّار» [١٩] لصبحي شحروري، و «جسر

الدوسترية» [٢٠] ، و «أولاد بلدنا» [٢١] لنمر سرحان و «اليد المخضّبة بالدماء» [٢٢] لمحمد أبو غربية .

ثوار : صبحي شحروري

هذه القصة من أوائل ما كتبه القاص (صبحي شحروري) وربما تكون قصته الثانية بعد قصة «وجبة دسمة» التي يذكر في شهادته القصصية أنه كتبها عام ١٩٥٥ ، وأنها أول قصصه ، أما قصة «ثوار» فهي تالية لها ، وقد شارك بها في مسابقة الإذاعة للقصة القصيرة عام ١٩٥٦ ، ونشرها في العدد الحادي عشر من (الأفق الجديد) [٢٣] .

هذه القصة مكتوبة بعد النكبة ، ولكن ليس فيها أية إشارة إلى ذلك سوى إهداء القصة (إلى روح أبي الذي تخلّى عنه الموت في ثورة ٣٦ ، ثم دفعه شوق ملحّ إلى زيارة قبر الرسول هذا العام ولم يعد . .) .

لكنها تتوافر على رؤية ثورية/ نضالية يمكن أن نستنبط منها موقف القاص فيما يتعلّق باللحظة الحاضرة/ زمن كتابة القصة«فالسلاح في الليل صاحب ، بل هو خير صاحب ، صامت يعفي مرافقه من الثرثرة والكلام ، وإذا نطق كان كلامه القول الفصل» .

ترصد القصة عبر شخصية الأب الثائر ، الملامح العامة لثورة ١٩٣٦ ، حيث مُنع تسليح الفلسطينيين وعوقب من يُكتشف عنده السلاح مهما يكن بسيطاً وقديماً ، وهو ما حدث بالنسبة للأب عندما استخدم سلاحاً قديماً في قتل القط الذي أسرف في السطو على الأرانب .

القطّ رمز الاعتداء والشر ، تسقط أسطورته الرائجة ، عندما يكتشف الناس أن ليس له أرواح سبعة ، لكن أسطورة العدو لا تسقط ، فالخوف يظلّ في عيون الناس إذ يعرفون أن (الوجوه الحمراء المنتفخة) ستهبط إلى القرية بالكلاب البوليسية ، بحثاً عمن أطلق الرصاصة ، ولكن سقوط القطّ هو نبوءة إلى ضرورة سقوط العدو وخرافته .

ترصد القصة أيضاً المشاركة العربية في ثورة ١٩٣٦ ، عبر التفاف الثوّار العرب حول الأب الثائر/ الفلسطيني «هذا سوري بلكنته الشامية الحبيبة ، وذاك عراقي قطع مئات الأميال وعشرات المفاوز ، وثالث قطع نهر الأردن على ظهر جمل ، والكل منهمك في مسح سلاحه وعداده» .

وتنتهي القصة بنهاية تعبيرية متفائلة «لا تخف يا بني ، إنهم ثوار» ، فالثورة طمأنينة ،

وعندما يأتي الثوار فإن الخوف ينسحب ويتلاشى، وبالتالي فإن انطفاء الثورة هو الذي يخيف، ويسحب الطمأنينة من النفوس.

هذه الاستعادة لثورة ١٩٣٦ باعتبارها نموذجاً ثورياً/ مناضلاً، معادل موضوعي لهزيمة عام ١٩٤٨، هي أيضاً دعوة إلى تجديد الثورة، فالهزيمة حدثت وينبغي تجاوزها بثورة بديلة، ومواجهة تلغي الخوف وتجدد الأمل.

جسر الدوسترية: نمر سرحان

تدور أحداث هذه القصة زمن الاستعمار البريطاني، وبداية تشكّل «عصابات اليهود التي كانت تهاجم البريطانيين في بعض الأحيان للحصول على مزيد من الامتيازات، وقد دمّرت كثيراً من المراكز الحكومية، عدا الفتك بالإنجليز من قوات الجيش والبوليس»[٢٤].

ترصد قصة (نمر سرحان) عبر شخصية (أبي غازي) نموذج الوعي الزائف، أو الساذج في أفضل أحواله، فهذا الرجل يعمل مع (البوليس) البريطاني، ويحمي الاستعمار الذي يعمل ضد وطنه، وهو يعلم أن «اليهود يمهّدون بإرهابهم لتمكين أنفسهم في البلاد، والإنجليز يراوغون، وأما هو .. يا لدوره .. إنه يحرس ممتلكات القراصنة من نهب قطّاع الطرق»، هذا الوعي لا يتّسق مع سلوك الشخصية ولا ينعكس عليها، وربما هو من تدخل الكاتب، فقد بدا (أبو غازي) غير مبال بمصير وطنه، ولم يقم بفعل ضدّ البريطانيين، فظلّ وعيه فكرةً مجرّدة، وأما الموقف الثوريّ الذي سعت القصة لنقله، فقد جاء من أرضية أخرى، هي الدفاع عن الذات وغريزة البقاء، فقيامه بقتل اليهوديّين مبنيّ على المصادفة التي جعلتهما ينسيان أسلاك توصيل اللغم، ثم يبحثان عنها، مما أتاح له الفرصة، كي يمد يده بصعوبة إلى «قنبلة الملز الخضراء».

وعندما نجح في قتلهما أحسّ بالارتياح لأنه نجا، وليس لوعيه بأنه قام بعمل بطوليّ ضد أعداء وطنه، وسريعاً ما ذهب ذهنه إلى البيت البعيد وراح «يمنّي نفسه ثانية بكانون النّار، عند (أم غازي) ورائحة الزغاليل المقلية بالسمن».

القصة مبنيّة على المصادفة والمفاجأة، وليس على نمو الأحداث واتساقها بصورة منظمة ومتماسكة، فلم تنجح في تفجير الدلالات الممكنة عبر اختيار هذا النموذج، بل تمّ عرضه كما هو في الواقع دون تطوير، فلم يصبح نموذجاً فنياً، ولم يغادر إطار الخبر إلى فضاء القصة الفنية.

اليد المخضّبة بالدماء: محمد أبو غربية

تُروى هذه القصة على لسان الشخصية (ضمير المتكلّم) بصيغة إخبارية تقليدية:

«في يوم من أيام الصيف اللافحة، وبعد معركة حامية الوطيس، وقعت أسيراً في قبضة العدو، وكنت مصاباً بجراح خطيرة، فنُقلت على الفور إلى المستشفى، كان ذلك في نهاية ثورة ١٩٣٦ ـ ١٩٣٩».

قيمة هذه القصة تنحصر في أنها توثّق لتجربة السجن بسبب النّضال، في مرحلة ما قبل النكبة، وهي تضيء بواسطة السرد، طريقة التعامل مع السجناء ومقاومة السجين عبر مواجهة الحرّاس والإضراب عن الطعام، ثم تصل هذه المقاومة إلى أقصاها، بتنظيم عملية السيطرة على السجن وإلغاء وجوده، وقتل الحرّاس، ليخرج السجناء ويحققوا حريتهم.

من هذه الزاوية تضيء القصة جانباً نضالياً بارزاً ومضيئاً، عندما تنجح العملية النضالية وينخدع الحراس نتيجة إشعال النيران في المشاغل والحجرات، مما يمكّن السجناء من الخروج ومهاجمة أعدائهم وفتح بقية الزنازين.

لكن الذي يقلّل من قيمة القصة عدم منطقية بعض أحداثها، والمبالغة فيها، ثم سيطرة السرد الإخباري عليها، مع أن تجربة السجن هي تجربة داخلية/ نفسية، وتحتاج إلى معالجة من هذه الزاوية.

ثانياً: النضال والمقاومة في حرب النكبة (١٩٤٧ - ١٩٤٨)

العدد الأكبر من القصص المقاومة، يتعرّض لهذه الحرب ولأحداثها، ويقدّم لنا نماذج إنسانية أسهمت فيها دفاعاً عن الوطن، وفي مواجهة العدو الذي يشكّل تهديداً للإنسان، ولمكانه الذي يلتصق به. وسأعرض لنماذج ثلاثة، يمثّل كل منها جانباً نضالياً متميّزاً:

١ ـ «مكان البطل»، لماجد أبو شرار [٢٥]، وتعرضُ لشخصية بطولية معروفة هي شخصية المناضل (إبراهيم أبو ديّة) أحد قادة النضال في فلسطين.

٢ ـ «شهيد»، لمحمود الشريف [٢٦]، وشخصيتها بطل عربي من اليمن جاء ليسهم في النضال ضد العدو، فهي تمثّل المشاركة العربية في حرب ١٩٤٨.

٣ ـ «صرخة في جبين الصمت»، لإبراهيم غانم [٢٧]: وتسجّل هذه القصة نضال المرأة الفلسطينية إلى جانب الرجل.

مكان البطل: ماجد أبو شرار

المكان هو (حي القطمون) في القدس، البطل هو الفلسطيني الذي يُقبل على الموت/ الاستشهاد بغية أن يصل إلى الحياة، هو إبراهيم أبو دية أو عبد الرحمن أو جبر، ليس البطل فرداً بل حالةً أو نموذجاً للشخصية الفلسطينية، حيث «يبدو الموت قدراً لا يُردُّ. . . فأمام عدد متفوق بالسلاح والعدد، تصبح المقاومة قبولاً بالموت، ولكن موت جبر. . الذي قاوم تقدّم الدبابات الإسرائيلية، يظل حيّاً، «وكان ابراهيم يستدعي دوماً سالم وإخوته ليذكّرهم بوالدهم جبر. . البطل الذي منح الحياة لزملائه نظير موته»(٢٨)

من المتميّز في هذه القصة أن البطولة ليست فردية، رومانسية، بل بطولة جماعية متّزنة، تعترف بتفوق العدو، وبوجود أسباب كثيرة نمت وتفاعلت لتؤدي إلى عدم التوازن في القوى، فالحرب ليست هذه التي تدور فقط، بل بدأت منذ زمن بعيد.

شهيد: محمود الشريف

المكان هو قرية (أبو كبير)، الراوي فلسطيني يشارك في المقاومة، يحدّثنا عن صديقه اليمانيّ الذي استشهْد عندما ذهب هو إلى القيادة، لإحضار ذخيرة لمعركة محتملة، بدأت قبل عودته، وتحقق الانتصار فيها ولم يفقد أحد سوى الجندي اليمانيّ (مصلح).

نتعرّف على مواقف من حياة (مصلح) وعلاقته بالبحر وتميمته التي وضعتها الجدة في عقيصته، عبر حديثه مع الفلسطيني الذي تأتي القصة على لسانه.

نقلتنا القصة إلى حياة الجنود في الخطوط الأمامية وأحاديثهم وهواجسهم، ورصدت نموذجاً نضالياً هو مصلح العربي اليماني، الذي يستشهد في فلسطين وفي الخطوط الأمامية للمعركة.

لكن القصة عانت من الإصرار على الصورة المثالية للبطولة، وأن العربي دائماً هو المنتصر والأقل خسارة في المعركة، ولو كانت هذه هي الحقيقة، لما كانت هزيمة ١٩٤٨ فادحة مدمّرة.

كذلك التركيز على التميمة وكيف نسيها الراوي معه، وعندما عاد وجد مصلح قد استشهد، فتخيل أن فقدانه للتميمة هو السبب، لكنّه ردّ هذا الخاطر بآية قرآنية «فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون»(٢٩).

صرخة في جبين الصمت: إبراهيم غانم

تنقل هذه القصة نموذجاً نضالياً آخر، هو المرأة المناضلة، حيث تقوم (سلمى) بمهمة إيصال الذخيرة إلى والدها وخطيبها (عادل) اللذين يحاربان ضد اليهود، وتشير القصة بذكاء إلى فطريّة هذا النّضال (فسلمى) ليست واعية لأبعاد الصراع وتطوره، ما تعيه هو مقتل شقيقها (يوسف) وأنها ينبغي أن تناضل ضد من قتل أخاها، «يا ليتني أفهم كل شيء مثل عادل».

تكتسب هذه القصة أهمية في أنها من القصص القليلة التي رصدت لنا نضال المرأة الفلسطينية في الحرب، وتنجح القصة إلى حدّ بعيد في ذلك، إذ أنّ مجيئها على لسان المرأة/ سلمى، أتاح للهواجس النفسية أن تبرز، وأتاح للصراع الداخلي أن يحرّك القصّة ويوتّرها، وكذلك توظيف فعالية الاسترجاع، والاعتماد على الحوار في بعض أجزاء القصة.

ثالثاً: النضال والمقاومة بعد النكبة

أ. العمليات الفدائية

ترصد لنا مجموعة من قصص (الأفق الجديد) ملامح النّضال والمقاومة بعد النكبة، وتهجس بالمعالم الجديدة للنضال في مرحلة المد القومي، ويقظة الوعي السياسي والاجتماعي، قبل الاصطدام بجدار الهزيمة الثانية (١٩٦٧).

تعبّر هذه القصص عن الرغبة التي تولّدت في النفوس بضرورة النضال وحتميته، وتستشرف آفاق المقاومة الجديدة، التي تُوّجت بالوصول إلى صيغة (منظمة التحرير الفلسطينية) عام ١٩٦٤، باعتبارها الصيغة المناسبة والجدّية للنضال الحقيقي، الذي كان يمكن أن يؤدي إلى تحرير الأرض المغتصبة.

وهذا يعني أن القصة لم تكن غائبة عن حركة الواقع المقاوم أو الثائر، بل كانت حاضرة ومستشرفة لآفاقه، ولا بد من الإشارة هنا إلى ما ذهب إليه (عبد الله رضوان) عندما درس القصة في هذه المرحلة وخرج بنتيجة تتمثّل في «غياب القصة التي تتحدّث عن المقاومة ضد الكيان الصهيوني» [٣٠]، ولعل سبب وصوله إلى هذا الحكم المضلّل هو اعتماده على نماذج غير كافية، لم يكن من بينها قصص (الأفق الجديد) باستثناء قصة «رأس الشيخ والقطار» لصبحي شحروري.

من القصص التي تمثّل هذا الاتجاه:

١ـ «حفرة عمر»: ماجد أبو شرار [٣١].

٢ـ «الشارع الشمالي»: صدقي البيك [٣٢].

حفرة عمر: ماجد أبو شرار

تتحدّث القصة عن فدائي اسمه (عباس) يقوم بعملية فدائية ضد معسكر للعدو، وهي هنا عملية منظمة وليست مفاجئة أو عفوية، هناك تعليمات دقيقة ومعدّة سلفاً، كي تنجح العملية ولا يكون الموت المحتمل مجانياً، وتحمل القصة أيضاً إشارة إلى عملية سابقة مماثلة لما يقوم به الفدائي الجديد (عباس)، عبر الإشارة إلى (عمر) الذي استشهد في الحفرة التي لجأ إليها (عباس) وتمّ توظيفها في العملية الجديدة.

الموت هو مصير الاثنين، ولكنه ليس موتاً مجانياً، بل الهدف منه الوصول إلى الحياة، ويقصد إليه الفلسطيني لأنه «يصنع الموت للقتلة أعداء الحياة» كما يقول (عباس) وهو يحدث نفسه في القصة.

ويمكن أن نستدلّ على ملامح الإنسان الفلسطيني/ الفدائي في هذه القصة، فالنضال ليس فردياً فوضوياً، وليس عفويا، بل هو نضال جماعي متواصل، لا يخشى الموت لأنه يريد الحياة، إنها المعالم الأولى لشخصية الفدائي، والمعالم الأولى للتكوين النفسي عند الفلسطيني المعبأ بالموت من كل جانب، «لقد استطاع (ماجد أبو شرار) أن يلمس عمق ذلك التكوين النفسي للشخصية الفلسطينية، وأن يكشف عن مكوناته، ذاكرة الموت، الشهيد الحي الميت، الموت الذي يرسم طريق الحياة، وهو بهذا قد طرح واقعاً اجتماعيا، وتكويناً نفسياً جاهزاً للعنف الثوري» [٣٣].

تتمثل أهمية هذه القصة في كونها من أوائل الأعمال التي رصدت المعالم الفدائية قبل ظهور الثورة الفلسطينية، فرسمت المعالم مبكراً، فيما يشبه الاستشراف وقراءة المستقبل، حسب ما تومئ إليه مكونات الحاضر.

وهي أيضاً ببنائها المتزن، وكشفها الجواني/ النفسي عن داخل الفدائي وهواجسه، لحظة تكثّف الزمن وتوتّره، وكذلك اعتمادها على الاستعادة والاسترجاع والإشارة إلى تواصل النضال فيما يشبه المتوالية التي تولّد أخرى، تكون من القصص المبكرة الواعية التي بشّرت

بالمرحلة التالية ، وهيأت لها شيئاً من الوعي والاستعداد .

الفدائي حسب هذه القصة شخصية واقعية ، وليست مثاليةً ، تملك بطولة زائفة ، البطولة هنا مرهونة بشرطها الموضوعي/ الواقعي ، إذ أن مكوّنات الواقع الفلسطيني هي التي أدت بالإنسان إلى أن يتقدم إلى الموت ، والبحث عن الحياة الحقيقية ، هو الدافع وراء فعل الموت ، إنها رؤية متقدّمة ومبكّرة لملامح اتّضحت فيما كتب من أدب بعد ذلك بكثير .

الشارع الشمالي: صدقي البيك

ترصد هذه القصة مراحل النضال الفلسطيني منذ ثورة ١٩٣٦ ومروراً بحرب عام ١٩٤٨ ، وصولاً إلى مرحلة ما بعد النكبة ، إذ أن الأشخاص الثلاثة (سليم ، محمود ، رشيد) الذين يمثلون شخصيات القصة ، يستحضرون عبر حديثهم الذي يعتمد على الذاكرة في جزء كبير منه ، الأفعال النضالية التي قابلوها ، لتحقيق نوع من التوازن والطمأنينة التي تحمي الذات أمام مشروع الموت المحتمل ، باعتبار أن محاولة التسلّل إلى المناطق المحتلة محفوفة بالموت ، وهم يقومون بالتسلل بقصد إحضار بعض الأشياء من قراهم ، كي تعينهم على الواقع البائس الذي وجدوا أنفسهم فيه ، نتيجة للّجوء ومغادرة تلك القرى .

الهدف ليس فدائياً بشكل صريح في البداية ، لكن العملية الفدائية تجيء بعفوية ، ولا يحتاج الأمر إلى خلاف كبير حول النضال وضرورته ، بل إن الحاجة الفعلية هي للتنظيم ، عبر طرح هاجس (القيادة) التي توجه وتنظّم .

يقوم الأشخاص الثلاثة بمهاجمة دورية العدو بعد أن يتحاوروا في الأمر المفاجئ ، فهم لم يجهّزوا أنفسهم للقيام بعمل فدائي ، بل جاؤوا لهدف آخر هو الهدف الاقتصادي . فهل يهاجمون الدورية باعتبار ذلك فعلاً نضالياً هو الأساس في الشخصية الفلسطينية ، وهو طريقها للمواجهة ، أم يختبئون ويتركونها تعبر للحصول على ما يريدون من القرية التي لم يصلوها بعد ؟

«لقد أخطأنا إذ لم نؤمّر أحداً علينا ، حتى لا نقف على أبواب الموت ، أو عند أقدام الأمل ، لنناقش أن ندخل في دهاليز ذاك ، أم نرتقي إلى قمم هذا ؟» .

هكذا تضحي الحاجة ماسّة إلى «القيادة» التي تنظّم مثل هذا الموت ، كي لا يكون مجانياً ، هناك حاجة إلى تنظيم المقاومة ، كي تتبلور وتأخذ تشكيلاً جاداً وحقيقياً ، وهو ما أدّى إلى ظهور المقاومة المنظمة في منتصف الستينات .

ويحسم الصراع لصالح الفعل الفدائي ،إذ يهاجمون الدورية ، ويحسّون بالارتياح بالرغم من عدم حصولهم على الهدف الأساسي من تسللهم .

«لقد عدنا بما هو أعز عندنا من المال ، عدنا بإبائنا ، وبأرواح خمسة من الصهيونيين ، ألقينا بهم في الجحيم» .

الفدائي هنا ينتمي للطبقة الفقيرة ، يجيء من الجوع والواقع البائس ، لكنه محمّل بذاكرة نضالية ، وبرغبة في التغيير والمواجهة .

ومع هذه الجوانب المضيئة والدّالة ، إلا أنّ القصّة تقع في مغبّة تصوير الفلسطيني بطالب الثّأر ، وهو ليس كذلك ، ليست لديه رغبة في الانتقام والتدمير، بل إن واقعه الموضوعي هو الذي يدفعه إلى الموت، وهو لا يطلب الثأر بالمعنى السطحي الانتقامي ، بل يطلب وطنه المحتل وحقه الضائع .

كذلك عانت القصة من كثرة الأحداث ، وطول الزمن الذي ترصده ، مصحوباً بتفاصيل كثيرة عن الزمن الماضي ، وهذا ما أثقل القصة وجعلها تقترب من القصة الطويلة الملخصة .

ب ـ حرب (أكتوبر) ١٩٥٦

في اكتوبر وكل اكتوبر : نمرسرحان(٣٤)

الأب العجوز هو الشخصية التي تحضر على قيد الحياة في القصة ، يعيش يوم ذكرى (أكتوبر) ، فيتذكر ابنه (محمداً) الذي استشهد في هذه الحرب على باب سيناء ، ونتعرف على صورة الفدائي عبر هذا الوصف : «صورة حية تظل عبر السنين ، محمد الفدائي ، ملابس الفوتيك الترابية اللون ، وصدر محمّل بالقنابل وستنّ تشيكي صغير» .

الابن الآخر (كمال) غائب ، والأب لا يعرف عنه شيئاً ، هل عاد إلى الجبهة كي يحمي منابع النهر ، أم ما زال في الدورة التدريبية ويصله الخبر من الجريدة عندما يخرج إلى الشارع ، ويقرأ أسماء شهداء العدوان ويكون الملازم (كمال توفيق) من بينهم .

هكذا يجد الموت والفقد محيطاً به من كل جانب ، يفقد ابنين ، واحد في حرب (أكتوبر) ، والآخر في ذكرى (أكتوبر) ، والوطن ما زال مكبّلاً ، محتلاً ، ومدفعية العرب التي يفرحه صوتها لم تفعل شيئاً ، وحرب (أكتوبر) أيضاً لم تفعل شيئاً ، بل تحولت إلى احتفال إعلامي «يصادف اليوم التاسع والعشرين من (أكتوبر) ، ذكرى العدوان ال. . » كما يقول المذياع .

الأب يعي أن الكلام لا يفعل شيئاً ولا يوقف الموت المحيط به ، وهو ـ الفلسطيني ـ لم يكن يفكّر في تقديم أبنائه للموت ، «لم يكن يشغل بالي حينئذ غير البحث عن مدرسة قريبة يدرسان فيها» ، إنه يريد أن يحيا مثل أي إنسان آخر ، يرسل أبناءه إلى المدرسة وليس للحرب، لكن الظروف الاستثنائية جعلت الفلسطيني إنساناً آخر ، «واحد انتهى على باب سيناء» والآخر استشهد وهو يحمي منابع النهر في ذكرى سيناء .

نلتقي هنا بالموت برؤية مشابهة لما وجدناه عند (ماجد أبو شرار) . الرؤية الواعية الجديدة، التي تنطوي على الكشف الواعي عن شخصية الفلسطيني وظروفه المعقّدة وحالته الاستثنائية .

هناك رغبة الحياة ، عبر الإشارة إلى إرسال الأبناء إلى المدارس، ولكنّها حياة مصدومة بالموت ، الموت في سبيل الحياة نفسها ، وهو ما عبر عنه (محمود درويش) فيما بعد «ونحن نحبّ الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلاً» .

هكذا نجد القصة القصيرة تتفاعل مع الواقع وتكشف وتومئ إلى المستقبل ، تحمل رؤية فيها قدر كبير من الوعي ، وتعين على تشكيل رؤية واضحة عن التكوين النفسي والاجتماعي للشخصية الفلسطينية في تلك المرحلة ، هذا التكوين الذي حكم سلوك هذه الشخصية ، وحدّد ملامح حركتها في السنوات التالية .

اتجاه الحنين ـ مقاومة الخيبة

يبرز هذا الاتجاه في هيئة تعبير انفعالي حاد تجاه ما حدث ، وتجاه مفردات الواقع ومكوناته، لا بتحليلها أو الانتباه إلى تفاعلاتها ، بل بتوصيف أثرها على الذات ، أي الأثر العاطفي الجارح ، مما ينتج تركيزاً شعورياً وانفعالياً ، يستدعي مشاعر عديدة بالنسبة للشخصية وللراوي ، وفيما يتعلق بالتلقّي من جانب آخر .

فالشخصية حزينة ويائسة ، ضائعة ومشردة ، تعاني من تأزمات فردية متعددة ، والراوي يشاركها انفعالها ويحزن لحزنها ، بل إنها تصطبغ ببعض ملامحه في كثير من الأحيان ، وقد يكون ذلك مصحوباً بمشاعر الشفقة واستدرار العطف .

في قصة «لاجئ على الخليج»[٣٥] لعلي سعود عطية ، نلتقي بشخصية (أبي مصلح) اللاجئ المغترب في (الكويت) بحثاً عن توفير لقمة العيش للعائلة اللاجئة التي تركها في كوخ حقير في (غور الأردن) .

نستمع للقصة ونتواصل معها عبر راوٍ من طبقة أخرى ، الموظف الذي يقضي وقتاً طويلاً في السوق لشراء الحاجيات الكثيرة ، حَسب القائمة الطويلة التي وضعتها زوجته ، هذه الشخصية/ الراوي من الطبقة المتوسطة كما هو واضح من سلوكه في القصة ، وهو يشفق على (أبي مصلح) ويظل يمر عليه ، ويشتري منه ويتحدث معه .

وتُعلي القصة من الجانب الانفعالي ، وتُعنَى بإبرازه وتركيزه ، رغم توافر العديد من المكوّنات الواقعية التي لم يستغلّها الكاتب ، ولم يقم بتحليلها أو تعميقها ، بل ترك ورودها عفوياً ، لتظل أشبه بالمواد الخام التي لم تنقَّ من الشوائب ، وتنتهي القصة بموت (أبي مصلح) في الموعد الذي حدده للرجوع إلى عائلته التي تنتظر عودته ، لقد عاد ولكن جثّة لا حياة فيها .

في هذه القصة ، وجلّ قصص هذا الاتجاه ، نحن أمام حالة انفعالية حادة ، فالراوي يشفق على (أبي مصلح) ويحزن لأجله ، لكنه لا يفعل شيئاً واقعياً لمساعدته ، والشخصية نفسها

يطغى عليها الحنين ، وتهيمن عليها العاطفة ، أكثر من مقاومة الواقع وتحليل مكوناته ، أي أنها في أعماقها تتشابه مع شخصية الراوي من ناحية الهيمنة العاطفية الفردية ، رغم أن ضغط الواقع هو الذي يُفترض أن يبرز عند شخصية (أبي مصلح) .

حينما نتابع الرواة والشخصيات في القصص الأخرى ، تزداد الملامح وضوحاً ، ثمة حنين طاغ ، يسيطر على كل شيء ، متضمناً دلالة أساسية تهدف إلى مقاومة الشعور بالخيبة الفادحة ، نتيجة الفقدان المفاجئ ، فقدان الأرض والبيت والممتلكات ، الحضور في الزمان والمكان ، فهذا الفقدان نتجت عنه خيبة فادحة ، واتخذت مواجهتها أسلوب الحنين واستعادة ملامح ما فُقد .

الحنين الحاد يدفع (الشيخ الحزين) ـ في قصة «سعال في الظلام»[٣٦] لحكم بلعاوي ـ إلى التسلل نحو بيته في القرية البعيدة ، يفاجئنا حنين حادّ ممزوج بالحزن والإحساس بالفقدان أكثر من أية مشاعر أخرى ، الحنين إلى البيت ، إلى شجرة البلّوط وثمرها وأوراقها ، أي الحنين إلى ما كان يملك ، من أرض وبيت وشجر ، فهو لم يعد يمتلك هذه الأشياء .

لا تمتدّ القصة لتتأمّل الواقع ، وتقرأ شيئاً من مكوّناته ، بل تقف عند هذه الحالة الشعورية ، الحنين إلى ما ضاع والترحّم عليه ، والرغبة في امتلاكه مرةً ثانية ، ولذلك يتوقّف الزمن عند حدود الحاضر ، أي يتحرك في مستويين متقابلين ، ماض مبهج مفرح حيث كان الإنسان في وطنه ، وقريباً من أملاكه ، وحاضر مفزع مجدب ، حيثّ أصبحَ لاجئاً وفقيراً .

لا تذهب القصة إلى المستقبل لأنها لا تتعمّق في الحاضر ، بل تلامسه ملامسةً عاطفيةً ، وتحسّ بالفزع منه ، لتعود وتحقّق توازنها عبر الارتداد إلى الماضي ، الذي أخذ هيئةً رمزيةً ، تمثّلت في التّسلل الفعلي إلى الوطن .

تتكرر الحالة نفسها في قصة «الحاج إبراهيم»[٣٧] لمحمد أبو شلباية ، فالشخصية الرئيسيّة رجل عجوز يتوكّأ على عصاه مبتعداً عن المخيم ، وعندما يصل إلى ربوة مرتفعة ، يستلقي محاولاً الذهاب إلى هناك ، إلى الوطن عبر حلم اليقظة ، أي يقوم برحلة حلميّة وليست فعلية ، لكنّها تؤدي الدور نفسه ، ردّ الاستقرار إلى الذات ، ومنحها قدراً من التّوازن حينما تتذكّر أنها لم تكن تعيش هذا البؤس في الماضي ، لم تكن فقيرة وجائعة ، واللافت أنها تنتهي بالموت الهادئ ، الذي يوقف المشهد عند حدّ التوازن ، عبر المقابلة بين الزمنين ، والامتداد بالزمن الأول (الماضي) ، كي يهيمن على الزمن الثاني (الحاضر) .

هذا الموت هروب من المواجهة ، ليس مواجهة الواقع فحسب ، بل مواجهة المأزق الحرج

الذي يواجه المثقّف نفسه ، وموقف الطبقة المتوسّطة التي ينتمي إليها ، رغم أنه يحاول إدانتها أو التمايز عنها ، لكن ذلك يزيد من أزمتها ومأزقها ، وفي الوقت ذاته تتكاثف أزمة المثقف وعدم قبضه على ملامح رؤيوية واضحة ، ولذلك يعكس أزمته على مجمل حركة الشخصية وسلوكها ضمن منطوق القصة .

ما نتحدث عنه هنا لا ينحصر فقط ، في تلك القصص التي تناولت وقائع وأحداثاً ذات مساس صريح بالنكبة ، بل تمتد إلى العديد من التفريعات والجوانب الأخرى ، خاصة ما يمسّ حياة الطبقة المتوسّطة أو البرجوازية الصغيرة التي وجدت نفسها في أزمة حادّة في هذه المرحلة .

نحن أمام مأزق الطبقة المتوسطة ، وهو نفسه مأزق المثقف الذي ينتمي إليها ، وهو حتى في حالة تصويره لنماذج وشخصيات فقيرة ، فإن رؤيته تنحرف لتعبّر عن مأزقه وانتكاس طبقته ، أكثر من الدلالة على مشاكل الطبقة الفقيرة ، أو النموذج الذي تتناوله القصة .

الطبقة المتوسطة ، «برجوازية غير برجوازية»[٣٨] بتعبير (نجيب العوفي) ، وجدت نفسها في مأزق حادّ وفي انتكاسة فادحة على صعيد الواقع ، وعلى صعيد الرؤية ، والقصص التي بين أيدينا ترصد معالم هذه الأزمة ، من حيث تشخيص معالمها ، ومحاولة البحث عن حل أو مخرج من الأزمة فيما بعد ،ولكن هذا البحث لا يبدو صريحاً ، إذ تهيمن معالم الأزمة وفوضى الرؤية غالباً على مساحة القصة .

الرؤية السوداوية والضبابية ، الألم الذي يصطبغ به الحنين، الإحساس بالانفعال الفردي الحادّ ، وسيطرة ذلك على الشخصية والراوي معاً ، كل ذلك مأزق الطبقة المتوسطة ، التي فقدت حضورها وإمكاناتها وامتيازاتها على حين غرّة ، ولذلك تريد القبض على ما تملك مرة أخرى ، تريد أن تحس بالتّوازن والطمأنينة ، في الوقت الذي تستعيد فيه حضورها السابق الذي كانت تمتلكه في الماضي .

يؤكد هذا سيطرة التذكّر والاسترجاع في مثل هذه القصص ، إذ تتذكّر هذه الشخصيات ما كانت تمتلكه (الأرض ،المال ، البيت ، الشجر ، . .) ولا يتوقف التذكّر عند الممتلكات المادية ، بل يشمل أيضاً المكانة المعنوية ، حينذاك يصبح الفقدان معنوياً ، وتكون حدّة الحنين مجروحة ومشروخة ، حين تتقابل مع اللحظة الحاضرة حسب القصة ، إذ تكون لحظة معذبة مؤلمة ، تعاني فيها الشخصية من الإحساس بالإهانة والإهمال .

في قصة (عصام سخنيني) المعنونة بـ«ليزهر البرتقال»[٣٩] نلتقي بأم الشهيد التي أصبحت

لاجئة معدمة معزولة ، كان لها حضور معنوي ومادي ، فهي أم البطل والمناضل صاحب الشهرة والصيت في كل القرى ، فالجميع يقدرونها ويعرفون مكانتها ، أما اليوم فلا أحد يعرفها أو يأبه لها ، وها هو المراسل في (وكالة الغوث) يقوم بطردها وإهانتها ، فتتشبّث بماضيها ، صارخةً في وجهه بأنها أم الشهيد ، باعتبار ذلك تذكيراً بالمكانة التي كانت تمتلكها ، ولكنه لا يقدّرها لأن هذا الماضي ليس جزءاً من مكوّنات الواقع الجديد .

تدين القصة شخصية المراسل ، كما تدين الشخص المسؤول ، الذي لا يتقن سوى شرب الشاي ويتظاهر بالانشغال سعياً لإذلال اللاجئين ، ولكن هذا كله لا ينصرف إلى الواقع الجديد، بل للتعبير عن الأزمة التي أشرت إليها ، حتى أن القاص لا يتورّع عن إدانة (المراسل) وهو فقير وكادح ـ حين يسهم في زيادة أزمة ـ (أم الشهيد) التي تأخذ شخصيتها ملامح الطبقة المتوسطة التي أصابها الانتكاس ، فما يهم القاصّ هنا هو إبراز هذه الأزمة ، رغم أن البنية السطحية قد تغرينا للوهلة الأولى بواقعية القصة وبأنها تتحدث عن واقع الفقراء وحقيقة أوضاع اللاجئين وتعميقها .

يتكرر الأمر حينما نلتقي بالأب العجوز في قصة أخرى (لعصام سخنيني) هي «الظل ، الشمس ، وبطاقة زرقاء»[٤٠] وقد أصبح فقيراً ووحيداً ومعزولاً في غرفة حقيرة ، التواصل معدوم بينه وبين الآخرين في اللحظة الحاضرة ، ولذلك يشير القاص إلى هذا الانفصال عبر تربية العجوز للمعزى في غرفته ، يهتم بها ويتحدث معها لأنه مفصول عن الناس ولا يحسّ بالمشاركة معهم .

يتذكّر هذا العجوز ابنه الذي كان بطلاً وقائداً ، لكنّه مات وضيعته الحرب ، والزوجة انتقلت مع الناس الذين رُحّلوا إلى مكان آخر ، وهو الآن يستمدّ حياته من الذاكرة ، من دفء الماضي ، وأبهته ، في مقابل قسوة الحاضر وسواده ، حتى أصدقاء ابنه ورفاقه في النضال اختفوا ، وكأنما يحشد القاص كل ما أمكنهُ لتفعيل حالة الانعزال التي تقف على الضدّ مع التواصل الحميم القادم عبر فعالية الذاكرة .

يهيمن الطرح العاطفي على مجمل القصة ، يتوقف القاص عند حدود تفجيره ، دون التجاوز إلى محاورة الواقع الجديد بما فيه من مكونات تضغط على الشخصية ، وتشكّل مساحةً خصبةً لأعمال إبداعية محتملة ، فيما لو تمّ الإفادة من هذه المكونات وتعميق مدلولاتها .

كذلك نلحظ أننا في أحيان كثيرة أمام شخصية عجوز : رجلاً أو امرأة ، رغم أن النسبة

العظمى من اللاجئين لم يكونوا من العجائز ، ومع افتراضنا بأن القاص يقوم بعملية اختيار في بنائه لقصته ، فإن التوجه لتناول مثل هذه الشخصية لا يخلو من دلالة ترتبط مع الهدف الرئيسي ، وهو تناول مأزق الطبقة المتوسطة ، ولعل شخصية العجوز هي الأنسب ، لارتباطها بالماضي وبشهادتها عليه أكثر من أبناء الجيل الجديد الذين لم يشهدوا ذلك الماضي ، الذي يفترضه القاص ماضياً مبهجاً رخياً ، هكذا نصل إلى ملامح الشخصية في قصص هذا الاتجاه ، وأتفق هنا مع ما لخّصه (غالب هلسا) من ملامح صوّرها الاتجاه الرومانسي وألصقها باللاجئ :

«إنه فقير وقد كان غنياً ، يحنّ للحدائق الغنّاء ، وبيارات البرتقال التي كان يملكها ، تذكّره أصوات العصافير باختلاف أنواعها ببلده ، كانت له قصة حبّ فقُتلت حبيبته ، كما يتحرّق شوقاً إلى الفداء والتضحية»[٤١] .

هل كان الفلسطيني يعيش هذه المعيشة الرخيّة التي ترسمها النصوص ؟ ، هل كان غنياً يمتلك الأراضي والبساتين ومجمل مستلزمات صورة الإقطاعي/ السيد ، التي تتّضح في القصص التي ندرسها ؟!

قطعاً لا ، فهو لم يكن كذلك ، أو على الأقل لم يكن كل فلسطيني رخياً وغنياً ، إذن ، من أين جاءت هذه الصورة التي لا تتّسق مع واقع ما قبل النكبة ، وواقع اللجوء من بعدها ؟

هناك ما أشرت إليه من قبل حول مأزق الطبقة المتوسطة ، والمثقف المأزوم المضطرب ، وليس مأزق اللاجئ نفسه ، ليس المأزق في مكونات الواقع ، بقدر ما هو في طريقة تناوله والكتابة عنه .

ثمة عملية إسقاط تحدث ، إذ يضفي القاص رؤيته وحالته على الشخصية أو على الراوي الذي ينقلها لنا ويرصد سلوكها ، سواء أكانت عملية الإسقاط عن وعي أم دون وعي ، فالنتيجة واحدة ، إننا نجد أنفسنا أمام شخصية فيها ملامح الطبقة المتوسطة-لا الطبقة الفقيرة الكادحة ، التي تسكن في المخيمات أو الأحياء الفقيرة في المدن أو الأطراف المهمشة فيها .

وهكذا نجد أننا أمام أحاسيس المثقف نفسه ، لا أحاسيس الشخصية وانفعالاتها ، وملامح سلوكها وتفكيرها ، يحدث ذلك عندما تنطق الشخصية بلسان القاص/ المثقف ، أي بلسان الطبقة المتوسطة ، معبّرة عن انتكاس هذه الطبقة ، وحنينها إلى ما كانت عليه ، وليس عن واقع النموذج الذي تمثّله الشخصية ، وهو ما يؤدي إلى هيمنة الصبغة الانفعالية التي تمنع أية عملية تحليل أو تعميق محتمل لشبكة العلاقات .

تتضمّن استعادة الماضي وصورته الزاهية قدراً من الدفاع عن الذات ، عبر نفي التّقصير عنها ، وأنها ليست مذنبةً تجاه الهزيمة ، أو تجاه ما يحدث في اللحظة الحاضرة من مآسٍ وفظائع ، تشكّل امتداداً لتلك الهزّة الكاسحة ، ولذلك رأينا انعزال الشخصية في الحاضر ، وعدم إسهامها في الوجه الإيجابي ، مقابل ارتباطها الدائم مع الماضي ، وترديدها لفضائله أو لما تضمّن من نضال وتضحية ومواجهة .

فالأب في قصةِ «في قهوة المعلم سعيد»[٤٢] يبحث عمّن يستمع إليه ليحكي قصة ابنه (حسن) الذي ضحّى لأجل الوطن ، إنه متأزّم وقلق ، لا يعرف الحقيقة «أذكر قصة تلك الأيام التي أسأت فهمها ، إن ذكرى هذه الأيام تجعلني أعيش اليوم في دوامة . . دوامة من الآلام ، دائماً أبحث عن الحقيقة التي أقضي بها على هذه الذكرى . . » .

هذه الأفكار التي ينطق بها الرجل ، هي صوت المثقف المأزوم وليست صوت اللاجئ ، إنه بحث المثقف عن الحقيقة ، وعن فهم معقول لكل الذي يحدث ، ومن جانب آخر تُشكّل مواقف البطولة دفاعاً عن فكرة الضعفِ ومسؤولية الذات عن الهزيمة .

الطبقة المتوسطة هي التي تولت قيادة النضال وقيادة المجتمع ، ولعلها أحست بمسؤوليتها تجاه ما حدث ، ولذلك تجيء عملية التكفير عن الذنب ، في تشكيل فنّي انفعالي مضطرب ، يعبّر عن تشوّش الرؤية ، إذ لم تعد هذه الطبقة تمتلك وضعها السابق ، وهي أيضاً مسؤولة عما حدث بدرجة ما ، ولذلك تأتي عملية الدفاع عبر عرض مواقف البطولة والنضال المبالغ فيه ، باعتبار ذلك رداً على خاطر المسؤولية عمّا حدث ، وعن التقصير الذي ارتكبته .

هذا الذي أذهب إليه ليس افتئاتاً على النصوص ، بل هو مستمد منها ، فما معنى أن يكون اللاجئ (الذي هو فقير الآن) ، مناضلاً قدّم تضحيات كبيرة ، ثم هو دائماً غني له بساتين وأشجار وممتلكات كثيرة ؟ وهو يريد استعادة هذه الأشياء عبر فعل التسلل (قصة : سعال في الظلام)[٤٣] أو عبر حلم اليقظة (قصة : الحاج إبراهيم)[٤٤] أو عبر فعل التذكر والاسترجاع (قصة : الظل ، الشمس وبطاقة زرقاء)[٤٥] .

وهذا اللاجئ منعزل عما حوله ، فالفردية وانقطاع المشاركة والتواصل سمات بارزة في هذه النصوص ، عزلة اجتماعية تطبع ملامح الشخصيات بوضوح ، وتعبّر هذه الفردية عن «بنية غير مندمجة ، هي البرجوازية الصغيرة ، التي تقوم وحدتها على المقاومة الدائبة لتفككها وتشتّتها ، ويكون المثقفون هم أكثر من يقع على كاهلهم وطأة هذا التّمزق في الوحدة»[٤٦] .

قصة «الشاعر الحزين»[٤٧] (لأحمد الخطيب) . تعبّر عن هذا التمزق ، وإن لم تتناول

وقائع ذات علاقة مباشرة بالنّكبة ، لكنّها تلتقي مع نصوص (اتجاه الحنين) عبر دلالتها على أزمة المثقّف وعزلته ، وانفصاله عن الواقع .

في هذه القصة نلتقي بشخصية مثقّفة (الشاعر أسامة الحلبي) من سكان مدينة (أم العيون) الذي يقيم أمسيات شعرية تنال إعجاب الناس ، فكان ينعكس على سمعه صدى التّأوهات والتنهيدات ، ويتجاوب التصفيق والحماس في أركان «قاعة النادي الكبيرة» ، ويلتقي بفتاة ويعيش معها قصة حب تزيد من اشتعال عاطفته ، حتى يتزوجا ثمّ يصطدما بالواقع الذي لم يتعود (أسامة الحلبي) التعامل معه والانطلاق من مكوناته ، زوجته تبدأ بالسخرية منه ومن شعره :

«لقد انتهى عهد الشعر ، ونحن اليوم نعيش في واقع يختلف عن عالم الشعر . . لقد انتهى عهد الشعر يا عزيزي ، ولا جدوى من مضيعة وقتك» .

أما هو فيعيش أزمة مضاعفة ، عندما يحسُّ بالعجز الحقيقي عن الكتابة ضمن وضعه الجديد ، لا يمتلك رؤية جديدة متّسقة مع ما حوله ، وينتهي صراعه مع نفسه ومع واقعه ، بتخلّيه عن الشعر لأنه لا يستطيع الخروج من الأزمة عبر المحافظة على الشعر ويقول :

«أجل لقد انتهى عهد الشعر يا عزيزتي . . وتنفذ رائحة الطعام الحادّة إلى أنف الشاعر وتستبدّ به الحاجة إلى الطعام» .

إن فردية هذا الشاعر التي تعرّت بمجرد زواجه من الفتاة ، كشفت عن أزمته باعتباره مثقفاً رومانسياً ينتمي للطبقة المتوسطة ، وما نتخيله حلاً لأزمته في نهاية القصّة هو تفاقم لها ، يعبّر عن تمزّق المثقف وعدم تحقيقه لرؤية تتناسب مع ما حوله من مكونات واقعية .

ويعترف (صبحي شحروري) ، قائلاً «إن نفراً من أبناء جيلنا ـ جيل (الأفق الجديد) وأنا منهم ـ طغت على نتاجهم القصصي روح فردية معيّنة ، حيث البطل والراوي يلتبسان مع شخصيّة الكاتب ، شخصية البرجوازي الصغير القلقة والمتمردة ، وما يشغله من مشاغل ، لقد اتهمنا بذلك ، وبعض هذا الاتهام صحيح»[٤٨] .

هذه الفردية هي التي تؤدي إلى عزلة الشخصيات ، أو تتموضع فيها ، وتذهب باتجاه مواجدها الذاتية ، أحزان الحاضر وبهجة الماضي ، و«كل ذلك يؤدي إلى حالة انقطاع بين الوعي الجماعي والواقع ، وتغييب الحلقة الثالثة من الزمن وهي المستقبل ، هذه الحلقة هي التي تمنحه معنى الصيرورة ، ونصبح تجاه وضع مجرّد ، حالة/ لوحة ، لأن الفعل يلغى

لصالح الرغبة ، ويتلاشى الوعي لصالح الدوافع (الطفولة ، والقوى الغريزية المكبوتة أو المقموعة»[49] .

هكذا نحن أمام حالة عماء في الرؤية ، وانحراف في الوعي ، سبّبتها الخيبة ، وعدم الوعي بما أنتجته النكبة ، ومن قبل ذلك عدم إدراك ما حدث بوضوح ، وهو ما ينتج صوراً ضبابية ومشاهد انفعاليّة لا تعبّر عن الواقع الحقيقي الذي يعيشه اللاجئون .

إن هذا الوعي الزائف الذي حرف قضية اللاجئ وحوّلها إلى ما يشبه مسرح «رومانسية للحب على ضوء القمر ، والحنين الارستقراطي إلى الحدائق الغناء»[50] ، أسهم في تعمية الصورة ، وفي تمييع التعبير المحتمل عن قضية النكبة واللجوء ، «ولو أتيح لهذا التعبير أن يأخذ إطاره الفني ، لالتقينا داخل هذه المخيمات وجهاً لوجه (بهمنغواي واكسوبري وبول أيلوار وبيكاسو) »[51] .

وبالرغم من أننا نجد أنفسنا أمام حالة جديدة من الرومانسية «رومانسية غير رومانسية» ، خاصة بالوضع الفلسطيني و تعبر عن ذات مصدومة مستلبة يعذّبها الإحساس بالذنب ، وتبحث عن توازنها عبر الرجوع إلى الماضي ، الذي يضخّمه خيالها الرومانسي ، بالرغم من ذلك فإننا لا ندافع عنها ، إذ لسنا في موقف الدفاع ، بل في موقف القراءة والتحليل .

هل كانت النكبة أكبر من الكتابة؟ وهل كانت حدّة الصدمة جارحةً لدرجة إعماء الرؤية وتشويهها؟ بحيث انحرفت إلى الحنين الباكي لا إلى الواقع الذي خلّفته الكارثة ، بما فيه من مكوّنات إنسانية خصبة ؟

أسئلة كثيرة تبقى وتتوالد مع التحليل ، مما يتعلق بهذه الرؤية وهذه الطريقة في التّناول التي لا تنفصل عن التّصور العربي العام للأوضاع السياسية والعسكرية الذي كان سائداً قُبيل حزيران ، وجاء الاحتلال ليؤكد مدى زيفه و[illegible]ساشته»[52] .

اتجاه الوعي ـ مقاومة الواقع المختل

يمثل هذا الاتجاه مرحلة الصحو من غيبوبة النكبة ، وتجاوز صدمتها التي خلّفت آلاماً حادّة، وعواطف انثالت دون حدود، حتى وصلت حدّ غيبوبة الرؤية ، التي نفترض أن يسلم منها العمل الأدبي والفني بوجه خاص، إذا أُريد له أن يكون عملاً ناجحاً معقولاً .

في مرحلة الصحو هذه ، وعلى أيدي مجموعة من القصاصين الشباب آنذاك ، ولدت تلك القصص التي عبرت بالفن القصصي من فيضان الرومانسية ، وما توافر عليه من حنين طاغ وعواطف مطلقة إلى ضفاف الواقعية التي تضمنت الانتباه للواقع الاجتماعي ومكوّناته الجدّيدة المتحولّة ، فقرأت تفاصيله وقامت بمسحها في المستوى الاول ، وبعد أن تبينت شبكة العلاقات واستوعبت ملامحها ، سعت إلى اختراقها من مجالها الواقعي إلى مستواها الفني .

نحن إذن أمام مرحلة تحوّل ، أمام انتقال من مرحلة إلى أخرى ، هذا يعني أن الملامح الواقعية الجديدة غير مكتملة ، لأن التحول دائماً تدريجي ، وليس قطعياً نهائياً فيما يتعلق بمعارف الإنسان ووجوه نشاطه ، ولذلك فلن نعدم أن نلتقي بعض خيوط المرحلة الرومانسية التي لم يتم تجاوزها نهائياً ، في رقعة النسيج الجديد ، لتدل على طبيعة التحول في الفن القصصي وتدرجه .

وهذا يفرض علينا بعض التسامح فيما يتعلّق بنسبة النصوص إلى هذا الاتجاه أو ذاك ، وأن لا نطلب نصّاً يتميّز بكل ما تستدعيه الواقعية التي نضجت فيما بعد ، من شروط ومستلزمات فنّية ودلاليّة ، إذ نحن في مرحلة (الأفق الجديد) أمام عبور الاتجاه الواقعي لمأزق صدمة النكبة والخروج منها ، وقد احتاج نضوجه إلى نصوص كثيرة حتى اكتمل في السنوات التالية .

وعندما نراجع ما كتبه (محمود سيف الدين الإيراني) عن حياة القصة نجده يقول عن هؤلاء القصاصين الشباب : «ليس من السهل أن يجد الناقد قصص أولئك الشباب ليدرسها ويقول

فيها رأياً ، فهم لم يصدروا قصصهم في مجموعات ، وإنما اكتفوا بنشرها ، أو نشر بعضها في الصحف والمجلات ، وقصارى من يريد أن يكتب عنهم أن يقرأ لأحدهم قصة أو قصتين . . إنهم يبشّرون بخير كثير وإن كانوا بعد ، بحاجة شديدة إلى مزيد من التركيز والضغط والتّصفية . . ومعظمهم يأخذ بأسباب المدرسة الواقعية . . »[٥٣] .

وإذا كان هذا الرأي ينطبق على بعض القصاصين الذين ظهروا بعد جيل (الأفق الجديد) من مثل (مفيد نحلة وعصام الموسى وبدر عبد الحق) ، فإنه لا ينطبق على معظم القصاصين الذين تناول الإيراني بعض نتاجهم من أبناء جيل (الأفق الجديد) مثل (محمود شقير ونمر سرحان ، ويحيى يخلف وفخري قعوار وخليل السواحري) ، وقد نشروا عشرات القصص في (الأفق الجديد) وحدها ، وليس قصة أو اثنتين كما ذهب (الإيراني) الذي نستغرب منه هذا الرأي لأنه واكب المجلة التي احتضنتهم وضمّت نصوصهم الكثيرة ، كما أنه نشر فيها بعض إنتاجه ولم يكن بعيداً عن تجربتها .

وتتضح المسألة أكثر عندما نقرأ رأيا (لعيسى الناعوري)[٥٤] يتجنّى فيه على هذا الجيل ، ويحاول التقليل من قيمته وقيمة إنتاجه ، مما يدفعنا إلى اعتبار ذلك شكلاً من أشكال صراع الأجيال الأدبية ، وهو هنا بين جيل الرّواد الذي يمثله (الإيراني والناعوري) خير تمثيل ، والجيل الجديد الذي يتمثّل في قصاصي مجلة (الأفق الجديد) .

ولعلي ابتعدت بهذا الاستطراد عن الموضوع الأساسي ، لكني أعتقد أنه مهم في هذا الموضع ، لأن ظهور الواقعية ليس أمراً بسيطاً ، بل كان إضافة واضحة على مسار القصّة الأردنية ، وهي بهذا تردّ على تجنّي الرّواد ، ومحاولة تقليلهم من شأن الجيل القصصي الجديد وآفاق تجربته .

وينهي (الإيراني) حديثه السابق بجملة مهمّة ، وهي أن معظم قصاصي هذا الجيل يأخذون بأسباب الواقعية ، وهو أمر صحيح ، وإن جاء ضمن رأي تغلب عليه لهجة المعلّم والأستاذ القدير ، أكثر من لهجة الناقد الموضوعي .

لقد استجاب قصاصو (الأفق الجديد) لمجموعة من المثيرات والمؤثرات ، ومثّل اتجاههم إلى الواقعية استجابةً لمجمل هذه المؤثرات ، مما أعانهم على أن يعوا واقعهم الجديد بمكوناته الغنيّة الطازجة ، ويقرأوا شبكة علاقاته في تشكيلات فنّية تتناسب مع القراءة الجديدة للواقع .

ولعلّ أول هذه المؤثرات : اختمار تجربة النّكبة وابتعاد مسافة كافية عن نزيف جرحها ، مما أتاح للقصاصين تمثّل تجربتها ، «فبدأت فعلاً أنماط الكتابة الواقعية التي كانت متأثرة بموضوع النكبة وتعتبر استلهاماً مباشراً لها» (٥٥) .

ويتصل بهذا المؤثر ، جملة التفاعلات والتحولات التي أنتجتها النكبة ، وغمرت بها الواقع بكلّ جوانبه ومستوياته ، فأخذ هذا الجيل «يحدّق في واقعه الجديد ، ويرى زوايا القضية السياسية ، وزوايا القضية الاجتماعية ، والعلاقات بين الزوايا المختلفة» (٥٦) .

لكن تغيّر الواقع وتبدّل مكوّناته ، لا يكفي لأن يغيّر رؤية القصاصين وطرائق كتابتهم ، فقد ظل قصاصو الجيل السابق وبعض القصاصين الشباب يقرأونه قراءة رومانسية عاطفية ، مما يعني أن الارتباط ليس حتمياً بين مكونات الواقع والكتابة التي تتناوله ، بل لا بدّ من تغيّر وتبدّل في منهج الرؤية نفسها ، وطريقة النظر إلى هذه المكوّنات وتفاعلاتها .

وهذا ينقلنا إلى المؤثّر الثاني الذي تمثّل في الثقافة الجديدة للقصاصين ، التي شكّلتها بواعث وفواعل كثيرة أبرزها : الانفتاح على القصة العربية الواقعية (٥٧) وخصوصاً في التجربة القصصية المصرية (نجيب محفوظ ، يوسف إدريس . .) فهذا الانفتاح أدى إلى تغيّر نظرة القصاص إلى واقعه ، مما أتاح له أن يراه رؤية جدليّة مختلفة عن الرؤية المعهودة من قبل .

كما شهدت هذه المرحلة انفتاح القصاصين على القصة الواقعية العالمية ، «فأخذ تأثير الأدباء يشتد ويتنامى بأصحاب المدرسة الواقعية ، لا سيما الواقعية النقدية في شخوص أبرز ممثليها (ديكنز ، وبلزاك ، وتولستوي ، ودوستويفسكي ، وموباسان ، وتشيخوف ، وغيرهم» (٥٨) ، «سواء من خلال الاطلاع المباشر على نتاجهم ، أو من خلال قراءاتهم لترجمات لهذا النتاج» (٥٩) .

ويؤكد هذا الانفتاح أن عدداً من قصاصي جيل (الأفق الجديد) قد مارسوا الترجمة إلى جانب كتاباتهم القصصية ، فنشر (نمر سرحان، ومحمود شقير ، وفخري قعوار) ، عدداً من القصص الواقعية المترجمة في بعض أعداد (الأفق) .

ومن العوامل والمؤثرات الأخرى «أن العالم العربي كان يشهد مرحلة من المخاض السياسي العنيف الذي ظل يتصاعد حتى جاءت نكسة حزيران لتجهضه وتحبطه ، كذلك بدأ يظهر في حركة التحرر العربي وقواها السياسية اهتمام بالموضوع الاجتماعي ، التنمية

والاستقلال، ورفع مستوى المعيشة . . هذا بشكل أو بآخر وعبر الانتماء السياسي لبعض كتّاب القصة واهتمامهم وانتمائهم لهذا التيّار أثر في التوجه إلى الجانب الاجتماعي»[٦٠] .

لقد أثّرت هذه العوامل في القصة القصيرة في مرحلة (الأفق الجديد) ، «فانصبّ الاهتمام على الإنسان الصغير (البسيط) ، وتصوير طموحاته المتواضعة وحلمه في العيش الكريم في ظلّ تنامي هيمنة البرجوازية الوطنية على اقتصاد البلاد ، وبروز دور المدينة بكل ما فيها من إشكالات جديدة إلى صدارة الحياة السياسية والاقتصادية ، وظهور فئات عديدة من العمّال والصناعيين والحرفيين العاملين بأجور ، فوجدت هذه الفئات تعبيراً لها في معظم أقاصيص هذه المرحلة»[٦١] .

ملامح التشكيل الواقعي

الواقعية التسجيلية

(الواقعية التسجيلية) هي المستوى الأول من التّوجه إلى الواقع، عند قصّاصي (الأفق الجديد)، وتضمّن هذا المستوى رصد مكونات الواقع وملامحه، وقد أطلق عليه (محمود سيف الدين الإيراني) اسم (النقل الفوتوغرافي)[٦٢]، بينما استخدم (عبد الله رضوان) تعبير (الواقع التسجيلي)[٦٣] في دراسة له عن (محمود شقير) ومجموعته الأولى (خبز الآخرين)[٦٤]، التي نُشرت أغلب قصصها في مجلة (الأفق الجديد).

في (الواقعية التسجيليّة) «يكتفي القاص بتقديم صورة متقطّعة من حياة القرية أو الواقع الذي يصوّره، فيقدمّه دون تدخّل»[٦٥] أي أننا هنا لا نلمس تحولاً بين الواقع ومكوناته في إطارها الحقيقي، وبين تعيّنها في الكتابة القصصية، وكأنما نحن أمام عملية نسخٍ حرفي لمشهد أو مقطع واقعي بكل ما فيه من حياة.

وإذا كان هذا الأمر يبدو سلبياً بالنّظر إلى أيامنا هذه، فإنه ليس كذلك بالنسبة لمرحلة (الأفق الجديد) إذ مثّل هذا التوجه بداية الاتصال بالواقع ومكوناته التي سهت عنها الكتابة زمناً طويلاً، وهذ النّقل شبه الحرفي هو القراءة الأولى التي تشكّل المرحلة الأولى من عملية الاتصال السابقة على امتلاك آليات التحليل والمحاورة التي لم يطل غيابها، بل ظهرت في المرحلة نفسها، وعند القصاصين أنفسهم الذين بدأوا واقعيتهم بالنقل والرصد والتسجيل، ثم سعوا من بعد، إلى واقعية جديدة مختلفة.

يقول القاص (محمود شقير) أحد أبناء هذا الجيل «يمكن اعتبار تلك الواقعية بأنها شبه فوتوغرافية صحيحاً، وأنا أعتقد أن تصوير هذا الواقع، وبالذات الواقع الشعبي كان يحمل في تلك الأيام ميزة، هي أنك تحمل هذا الواقع المجهول الذي لا ينتبه أحد إليه، إلى الحيّز العلني، وإلى مجال اهتمام الناس واهتمام القرّاء، وهذا في حدّ ذاته يمثّل إيجابية ما، وهي أنك تقوم بتسليط الأضواء على قطاعات غير مرئية وليس لها حظّ من الاهتمام»[٦٦].

في هذا المستوى من الواقعية نعثر على القرية الفلسطينية ، بملامحها وتفاصيلها الصغيرة ، ونعثر على المخيّم بأزقته ومكوناته ، كما نجد جوانب من حياة المدينة خصوصاً ما يتعلق بأحيائها الفقيرة والمهمّشة ، وحيوات الطبقات الشعبية من العمّال وأمثالهم ، بحيث ترسم لنا قصص هذا الاتجاه مشاهد ولوحات الحيوات الشعبية الواقعية ، وترصد معالمها وتفاصيلها .

وحتى يتضح هذا الاتجاه ، نأخذ بعض النماذج القصصية التي تمثّله لنرى الجوانب التي تنبّه إليها القصاصون ، وكيف تعيّنت في مساحة القصة :

قصص (نمر سرحان)

تمثّل القصص التي نشرها (نمر سرحان) هذا الاتجاه بوضوح ، وهو «يصرّ على النقل الفوتوغرافي في رسم شخوصه وأجواء قصصه ويمعن في الحوار العامّي . . .»[٦٧] ، أي أنه «يلتقط الواقع بحرفياته في أحداث قصصه وعلاقات شخوصه ، دون أن يكون لديه فارق كبير بين شبكة العلاقات في الواقع الاجتماعي ، وشبكة العلاقات في الواقع الفني»[٦٨] .

في قصة «جنازة وراء الحدود»[٦٩] يرسم لنا معالم قرية حدودية انقسمت بعد الحرب إلى قسمين ، وتلوح في الأفق الغربي جنازة (انشراح) ابنة عمه ، والوالد يظنها جنازة أخيه .

ترصد القصة جوانب متعددة بدءاً من أسلاك الحدود «أمامه حاجز من الأسلاك الدقيقة المثبتة على أعمدة منحنية القامة» ثمّ يرصد ملامح القرية «كل ما فيها عربي . . الثياب السوداء المطرزة بمختلف الألوان ، والخرقة البيضاء التي تنداح على ظهور النّساء «كالصّاري» الياباني والوجوه السمراء المألوفة . . إخوة وجيران وأصحاب وزملاء دراسة وعمل . . فلاحون «بالديمايات الروزة» وشباب «بالشّروال» والطاقية البيضاء على الشعر المسترسل ، يتحركون أمامه يبيعون ويشترون ويحرثون» .

وهكذا يرصد القاص التفاصيل الصغيرة عبر فعل المشاهدة ، فيرصد أشكال الملابس وأنواعها «الديمايات الروزة» و«الشروال» والطاقية البيضاء ، يرصد ملامح القرية الفلسطينية بكل ما فيها من تفاصيل ، وكأنما يخشى على هذه التفاصيل من الضياع والانتهاك في ظل وجود العدو الذي يهدّد كل شيء . . كأنما هذا الرصد شكل من أشكال الدفاع عن هُويّة مهددة ، هُويّة تعيش خطر التبديد والتمزّق ، ويمتد (نمر سرحان) في هذا الرصد الشعبي ، ويسجّل بعض العادات والتقاليد ، مثلما يرصد اللهجة المحكيّة مستخدماً إياها في الحوار الذي يشكّل عنصراً دالاً ومثيراً في قصصه الواقعية .

ـ يا سامي يا ابني شوف بعد الجنازة وين الناس تروح . ـ أنا عيني على سقف بيت عمي .

ـ اسمع يا سامي . . . الرجال (يعزموهم) الناس .

ـ أنا فاهم . . . النساء اللي ترجع على بيت الفقيد .

ـ أيوه يا بني . . . دقّق عينيك ، الله يرضى عليك !

في هذا الحوار يتداخل رصد أجزاء من اللهجة المحكية ، مع توثيق العادات الفلسطينية ، حيث لا يتوجّه الرجال إلى بيت الميّت ، بل ينبري أحد الناس لتجهيز غداء المشاركين في الجنازة فيذهبون إلى بيته ، بينما ترجع النساء إلى منزل الفقيد .

ويتكرّر الرّصد في قصة (أولاد بلدنا)[٧٠] ويرصد (نمر سرحان) المقهى ، وملامح رجل البوليس الإضافي ، ثم «بالقرب من رجل البوليس جلس أربعة شباب من ذلك النوع من فتوّة «الروحة» كلّ يرتدي شروالاً أبيض وطاقية مطرّزة ذات شرابة متعددة الألوان ، وقد انهمك الشباب في لعبة «اسكميل» بحماسة غير خافية» .

يدور حديث خافت بين الشباب ، يلتقط منه رجل البوليس بعض الكلمات ، فيفهم أنهم يريدون نسف (كراج عتليت) مكان حراسته في الليلة نفسها ، وتقوم القصة برصد هذا الجانب النضالي مرحلة من الصراع مع الاستعمارين البريطاني والصهيوني .

وتمتدّ القصة لترصد هواجس هذا الرجل وأحاسيسه وصراعه مع نفسه «سوف يبرهن لأهل (السنديانة) أن (عيلة الشيخ محمد) لن تعدم رجلاً شريفاً . . . » ، ويتركه القاص يتهاون في حماية الكراج ، ويترك لهم المجال لنسفه ، لكنه يفشل في الهرب والنجاة ، «شيء واحد كان يزعجه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ، سيقول أهل (السنديانة) ، «مات كالكلب طول عمره خاين من ظهر خاين . . . وأنّى لهم أن يعرفوا ما كان يعتمل في قلبه الكبير ! !» .

القرى بأسمائها ، الناس بأسمائهم وملامحهم الحقيقية الواقعية ، ولا يوجد مسافة كبيرة بين مجموعة الوقائع في هيئتها التسجيلية ، وفي تصويرها الفنّي .

والطريف أن هذه التسجيلية وهذا الرصد يجرّان على القاص بعض المشاكل الواقعية ، حيث اضطر للتوضيح في العدد التالي بعد نشر قصته أنه لا يقصد أحداً بعينه في قصة (أولاد بلدنا) ويذكر «اتصل بي شخصان ، بعد نشر قصتي «أولاد بلدنا» وقالا إنهما عاتبان علي أشدّ العتب للتّعريض بجدّهم وأسرتهم في قصتي المذكورة» .

ويحاول إنكار ذلك إذ أن ما قدّمه «صورة لقطاع كبير من «قضاء حيفا» الذي عاش فيه

طفولته «وكل ما أتذكر منه أشباحاً وصوراً باهتة جهدت في أن أدفع الحياة فيها ، وأن أخلق شخصية الشرطي الإضافي «الذي كثيراً ما كنت أرى أمثاله وأنا طفل صغير أركب (الباص) مع والدي من موقف (الفريديس) في حيفا» (٧١) .

أي أن القاص يعتمد على واقع عرفه ورآه وهو يحاول أن يستعيد ملامحه ، ليوثّقها ويحفظها من الضياع ، فالخيال هنا محدود و ليس له حضور كبير بحيث ينتج اختلافاً وتبايناً بين مستوى الواقع ، أو (الشبكة الواقعية) وتجلّيها الفني في القصة .

وقد تتبّعت قصص (نمر سرحان) التي نشرها في (الأفق الجديد) ووجدت أنه اعتمد على الرصد الواقعي في جميع هذه القصص ، وإن مالت بعضها إلى الرومانسية أكثر من الواقعية ، من مثل «بداية الدوامة» (٧٢) التي لا تخلو من خيوط واقعية ، لكن المعالجة لا تخرج عن ملامح الرومانسية من حيث هيمنة الجانب الانفعالي غير المحكوم بشروط الواقع ، وما ينبثق عنها من أنواع السلوك .

قصص صبحي شحروري

ومن القصاصين الآخرين الذين يمكن ضمّهم في اتجاه (الواقعية التسجيلية) ، القاص صبحي شحروري ، في بعض قصصه ، وكذلك (ماجد أبو شرار) في قصص قليلة ، وقد غلب عليه الاهتمام بالقصة التي تتناول الهمّ السياسي الواقعي .

تبدو التسجيلية عند (صبحي شحروري) في قصة «وجبة دسمة» (٧٣) عبر سيطرة الراوي على مجمل المنطوق القصصي ، إذ يتابع المرأة اللاجئة الفقيرة ويلاحقها بعينيه وينقل لنا حركتها وذهابها إلى المدينة لبيع ديكها الوحيد لأجل معالجة طفلها المريض ، كما يرصد ملامح نموذج الطبقة الأخرى ، السيد صاحب النظارة المتحدية وملامح خادمه الأرمني الذي يقوم بعمليّة مفاوضة الأرملة على سعر الديك .

لكن حدّة التسجيل خافتة عند (صبحي شحروري) ، وهي أقرب إلى الوصف الطبيعي من التّوثيق الذي لاحظنا دقّته وقيمته الرّصدية عند (نمر سرحان) .

كما يظهر التسجيل في قصة «الزامور» (٧٤) للقاص (صبحي شحروري) ، عندما ينتقل بنا لأجواء القرية وحضور السيّارة فيها ، فتوثّق القصة لجوانب من الحياة الريفية بوضوح واقتدار، إضافة إلى مقابلتها بالمدينة التي انتقل إليها الراوي .

«وحين كانت مؤونتي تنفد ، لم يكن الأمر يكلّفني سوى قرش ونصف القرش فقط ، ففي جانب الباحة التي تتوسّط المدينة وتقف فيها السيّارات ، كانت تنتصب «كازية الحاج حمدي» ألواح صدئة من القصدير تقوم على دعامتين من الخشب ، وتستند على جدار اختفى لونه الأصلي لكثرة ما تراكم عليه من أوساخ» .

أما (ماجد أبو شرار) فيبدو هاجس التسجيل في قصته «تمزق»[٧٥] ويبدأ من درجات باب (العمود) ويسترجع رصد الحركة الداخلية والخارجية للراوي ، وملامح النّاس والمكان . . (الزقاق المؤدي إلى الحرم ، درجات حارة النصارى ، المقهى ، المطعم . .) .

لكن قصص (ماجد أبو شرار) بصورة عامة يصعب تصنيفها أكثر من القصص الأخرى ، إذ تشكّل بدايات تجربة قصصية مختلفة لم يتح لها أن تكتمل ، وتختلط فيها ذيول الرومانسية بمؤثرات وجودية ، ضمن أحداث واقعية ترتبط غالباً بالواقع الفلسطيني بزواياه السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

الواقعية الجديدة (النقدية)

رأينا في الصفحات السابقة توجّه بعض القصص إلى الواقع ، وتنبّهها إلى مكوناته ، والعمل على توثيقها ورصدها ، وبالرغم مما يبدو في تلك النصوص من ميل القاص وانحيازه إلى النماذج الفقيرة وواقع الطبقات الشعبية ، إلا أن هذا الميل جاء عفوياً ودون أن يكون مرتبطاً برؤية واضحة لكيفية الإفادة من الواقع في بناء العمل الفني وتحقّق شروطه الجماليّة ، وضرورة الاختلاف بين الواقع الموضوعي والواقع الفني الذي ينسجه الأديب ، ليس عبر استنساخ وقائع حرفية ، بل عبر عملية خلق فني جدليّ ، يتجاوز المشهد الموضوعي إلى ما ينبغي أن يكون عليه حسب ما تفرضه رؤية الأديب ومجموعة مواقفه .

ومن أحشاء هذه الواقعية التسجيلية بدأت تظهر واقعية جديدة ، تعي طبيعة الفن ودور الأديب في المجتمع ، فهو ليس ناسخ وقائع وأحداث، ليس مصوراً ينقل حرفية الواقع ، بل إن مهمّته أعمق من ذلك ، وإن كان منطلقها لا يبعد عن جملة مكونّات الواقع وتفاعلاتها .

هذه الواقعية الجديدة ، «هي ما يمكن تسميته بالواقعية النقدية . . وهي التي كانت تستعدي الناس على الواقع المعيش ، وتحرّض القارئ على عدم القناعة به ، وعدم الرّضى عنه ، يمكن اعتبار تلك الواقعية النقدية قفزةً للأمام في مجال تطوّر القصّة القصيرة في الأردن واقعياً»(٧٦) .

برزت (الواقعية الجديدة) في عدد من القصص التي أنتجها الجيل الجديد ، فبرزت عند (محمود شقير ، ويحيى يخلف) في أغلب نصوصهما ، كما برزت في بعض قصص (ماجد أبو شرار ، وصبحي شحروري) ، وفي القصص القليلة التي نشرها (فخري قعوار) ، ومعنى ذلك أننا نجد لهذه المدرسة تمثيلاً جيداً في قصص (الأفق الجديد) ، إذا ما التزمنا بالتسامح في قراءة القصص وتحليلها بحثاً عن ركائز الواقعية الجديدة وما ظهر من معالمها في نتاج هؤلاء القصاصين ، إذ أن الصورة غير مكتملة تماماً ، فهي بداية التشكل ، والتطلّع إلى الواقعية وليست مرحلة اكتمالها التي تحققت في السنوات التالية على أيدي القصاصين أنفسهم .

قصص محمود شقير

تمثّل القصص التي نشرها (محمود شقير) هذا الاتجاه بوضوح ، إذ تخرج من تسجيل الواقع إلى نقده وتحليله ، دون أن يختفي ملمح التسجيل ، ولكن جانب التّحليل أوضح

وأكثر حضوراً حيث «التزم بفكر فلسفيّ اجتماعي نقدي ، واقتنع به ، وجعله دوماً مصباحاً له يكشف عن شبكة العلاقات ، ويعينه على تحديد اتجاه سيره ، ولم يكن هذا الفكر طافياً على السطح بل كان جزءاً متيناً من نسيجه القصصي الفني يشفّ بغير صراخ ، ومن هنا اتضحت في قصصه المشاعر الطبقية»[٧٧] .

«كرّس (محمود شقير) كل اهتمامه بواقع القرية الفلسطينية في الضفة الغربية وما تعانيه من تخلّف واستلاب اجتماعي وبالمقارنة مع المدينة»[٧٨] ، فاستمد حيوات شخوصه من هذا الواقع ، وحاك نسيجه القصصي من خصوبته دون أن يقف عند حدّ النّسخ والتسجيل ، وهذا يتّضح من قصصه العديدة التي تشفّ عن رؤية «لا تنحصر في رؤية الحقيقة الموضوعية في تطوّرها الثوري فحسب ، بل هناك أيضاً الموقف الإنساني حيال الحقيقة هذه»[٧٩] .

قصة «اليوم الأخير»[٨٠]

تعرض هذه القصة لعائلة ريفية ، الأب يعمل في المدينة (عاملاً في البناء) ويعود في نهاية الأسبوع إلى عائلته بعد أسبوع من العمل الشّاق ، والقصة تعرض ليومه الأخير ، الخميس الأخير للعائلة ، بوجود معيلها . . ينفتح زمن القص بصيغة الماضي دالاً على زمن الوقائع/ الحكاية ، ابتداءً من الصّباح في القرية حيث الديك وصياحه المرتبط بواقع القرية ، والمرأة التي تتفقّد دجاجاتها وتُوقظ طفليها (أمينة ، طاهر) . . ويبدأ حضور الأب يتكثّف عبر الحديث عن غيابه ، مع تقدّم الزمن يزداد الانتظار حدّة وتوتّراً ، حتى يبلغ قمّته عند المساء (موعد حضوره المعتاد) الابن يلبس ثياباً نظيفة ، ويرقب الطّريق مستحضراً صورة والده في كل المرات السابقة .

تأتي سيارة غريبة (سيارة نقل الأموات) ، ويتبين أن الأب قد سقط عن العمارة بسبب انقطاع الحبل ، وتنتهي القصة بفقرة تعبيرية ، حيث يتكرر ذكر الحدأة التي هاجمت الدجاجات أثناء النهار ، دلالة على الفعل العدواني :

«كان الليل يركض في أزقّة القرية بعنجهيّة ، وزأرت السيّارة ، واندلعت من عينيها البليدتين أضواء طويلة راحت ترقص بجنون عبر الأرض الشاسعة ، وكانت حدأة مخيفة تطوف فوق بيوت القرية» .

تتجلّى واقعيّة القصة لا في سعيها للإيهام بأنّ ما تقوله ممكن الحدوث ، أو أنّه قد حدث بالفعل ، بل على مستوى الرؤية والموقع الذي اختاره القاصّ ، حينما اختبأ خلف راوٍ محايد

من حيث عدم مشاركته في الأحداث ، ورصد لنا الصّراع بين العامل الذي يأتي من القرية ، مرغماً على العمل في المدينة ضمن شروط غير سليمة أو عادلة ، لكنّه يصارع واقعه بغية توفير العيش الكريم لأسرته ، ويموت في أثناء العمل ، وتسكت القصة عن موقف صاحب العمل إزاء هذا الأمر ، تأتي السيّارة ، ملقية الجثّة دون سؤال عن عائلته ، ودون إشارة إلى تحمّل صاحب العمل (البرجوازي) أية تبعيّة بسبب موت الإنسان العامل .

النّهاية التعبيرية دالّة حينما تومئ بالخطر الذي يتهدّد القرية/ العمّال ، فما حدث ليس أمراً فردياً بل هو متعلّق بالطبقة كلها ، وهو تهديد لها أيضاً ، إنها إشارة إلى عدوانيّة المدينة ممثّلة في أصحاب العمل وطبيعة ما يقومون به من مشاريع وأعمال على حساب حياة العمّال ، وتفعيل هذه الدلالة ، هو الذي جعل عنصر الحزن ينحسر ، ليظل في حدود معقولة لا تطغى على الدلالة الواقعيّة .

ويمكن أن أنفي هنا تفسير الحدأة بدلالة (التّشاؤم) والمأساوية ، حيث هي في القصة رمز عدوان يتهدد الكائنات بالخطر ، عبر مهاجمتها للدجاجات أثناء النهار حسب منطوق القصة ، وتعود في النهاية على هيئة تعبيرية مشيرة إلى ما ينتظر القرية من تهديد وخطر وعدوانية ، ومثلما فعلت/ الزوجة حينما رمت الحدأة بالحجارة وقاومتها لتحمي الدجاجات ينبغي أن تكون مقاومة المدينة/ البرجوازية ، وبهذا يكون القاص قد أبرز موقفه عندما اختار لنفسه موقعاً منحازاً إلى الطبقة العاملة الفقيرة من أبناء الريفُ ولم يتوقف عند التسجيل والنسخ عن الواقع ، ولم يوقف القصة عند دلالة الحزن والمأساوية ـ كما ذهب إلى ذلك عبد الله رضوان ـ(٨١) الحدأة أصبحت تطوف فوق بيوت القرية ، وليس بيت العائلة فقط ، وهذا يتطلب مقاومة جماعية لهذا الواقع ، ولا تكفي مقاومة (أمينة) وحدها . هذا بعض ما تنطوي عليه القصة من أبعاد واقعية جاءت ضمن بناء يشير ولا يفصح ، يرمز ويدل ، دون أن يطل القاص متدخلاً في طبيعة القص إلا عبر أدوات فنيّة هي ذاتها تقنيات القصة القصيرة الموفّقة .

قصة «نجوم صغيرة»[٨٢]

تطرح هذه القصة واقع العمل ، وتوجّه القرويين إليه ، حيث العامل دائماً من القرية يذهب إلى المدينة التي تقسو عليه ، لا بتأثيرات التّضاد الرومانسي أو الصّدام النفسي ، ولكن بواقعها الذي يكتنز بالقسوة على الكادحين وخاصة سكّان الريف الذين بدأوا يهاجرون إلى المدينة بشكل طارئ بحثاً عن العمل ، بعد أن صارت الحياة قاسيةً في القرية «الموسم تأخر السنة . . وإلا كنت اشتغلت في الحقول» فالذهاب إلى المدينة بسبب واقعي هو عدم توفر العمل في القرية .

ومن الجوانب البارزة في هذه القصة ، وضوح الرؤية الطبقية حيث (أبو موسى) التاجر الجشع «يتفرّس في وجوههم بعنجهية ، وكان يحس أنه أعظم من سلطان تركي ، إنهم تحت تصرفه وبوسعه أن يسخّرهم لخدمات جزئية كثيرة ، ما داموا يستدينون من دكانه كل ما يحتاجون ، ولا يدفعون في المواعيد المحددة» .

يرفض التاجر أن يعطي خميسة ، زجاجة جديدة للمصباح (السراج) فهو يعطي من يشاء ، ويتحكّم في الناس حسب مزاجه ، لأنه هو الذي يمتلك المال .

هذه الرؤية جديدة على صعيد القصة في الأردن وفلسطين ، فالوعي الطبقي ورؤية التغير في حركة المجتمع نتيجة صراع الطبقات ، لم يُتنبَّه إليه بمثل هذا الوضوح من قبل ، وهو لا يأتي فجأً ، بل بوصفه جزءاً من البنية القصصيّة وسلوك الشخصيات في القصة .

ونعثر على تمثيل للواقعية بهذا الوعي في قصص (محمود شقير) الأخرى مثل : «والنار ذات الوقود»[٨٣] ، التي ترتبط بالعمل أيضاً ، وقصة «أهل البيت»[٨٤] ، التي يدين فيها الواقع الاجتماعي ويبرّئ الفرد ، لأنه محكوم بشروط هذا الواقع ، ويكشف عن التحولات الجديدة في حركة الواقع بعد أن تركت (عائشة) ماضيها وكبر أخوها الذي كان طفلاً ، ويتوّج هذا التغيّر بمجيء فتيات الجيران لدعوة العائلة للمشاركة في العرس ، إشارة إلى التواصل والتبدل في العلاقات نحو أشكال إيجابية .

كما يحضر الواقع السياسي في قصص «ليل ولصوص»[٨٥] و«الرحيل»[٨٦] و«متى يعود إسماعيل»[٨٧] التي تتصل بالواقع الفلسطيني بسبب الصراع العربي الصهيوني وحرب ١٩٤٨ .

قصص يحيى يخلف

رأينا فيما سبق أن واقعية (محمود شقير) قد تميّزت «بتقديم أنماط من الصراع الاجتماعي في القرية الفلسطينية»[٨٨] ، كما أنها اهتمت بواقع القرية الفلسطينية ومعاناتها في مقابل المدينة واستلابها .

على الطرف الآخر ، يضيء لنا (يحيى يخلف) قطاعاً واقعياً آخر من الحياة الفلسطينية عندما «كرّس كل اهتمامه بالمخيمات الفلسطينية وهمومها ومآسيها»[٨٩] ، مبرزاً معالم الواقع الجديد الذي ضغط على الإنسان الفلسطيني بعد النكبة ، وما أحدثته من تهجير أدى إلى بروز ظاهرة المخيّم في الواقع أولاً ، ثم انتقالها إلى الكتابة ، لتصبح من أبرز الظواهر المكونة للخطاب الإبداعي الذي يتناول فلسطين ، ويحاول أن يقارب مشكلاتها وتنويعات قضيتها .

لقد غلب على قصص (يحيى يخلف) في تلك الآونة ، «المعالجة الواقعية وطرق الموضوعات الوطنية باستمرار ، كما كان واضحاً في توجهاته الاجتماعية عندما صوّر الطبقة المسحوقة وخاصة أبناء المخيمات»[٩٠] .

في قصة «اليوم الأول»[٩١] يعرض لنا الواقع الطبقي والتمايز بين الطبقة المسحوقة الكادحة والطبقة البرجوازية ، عبر شخصية (فهيمة) الخادمة القادمة من المخيم في يوم عملها الأول ، وعدم قدرتها على التأقلم مع سلوكات العائلة التي تعمل عندها ، ويختار القاص أن يكون هذا اليوم هو نفسه الذي تخطب فيه (نادرة) ابنة العائلة ليكون المجال أوسع لتركيز صورة هذه الطبقة وكيفية سلوكها وتفكيرها .

(فهيمة) الخادمة تضع «الإشارب» على رأسها إشارة إلى أصولها الريفية ، بينما (نادرة) تلبس «فستاناً فستقياً ، وخلفها تنفتح الخزانة عن صف من الفساتين ، وبشرتها حليبية ، وشعرها أشقر ، ناعم ، طليق . . . »

ولكن هؤلاء على غناهم يأكلون حق (مصلّح التلفزيونات) الذي جاء لإصلاح (جهاز الاستقبال) ، ويقول للخادمة عندما يراها في السوق «هؤلاء الناس الذين تشتغلين عندهم قساة . . قلت لهم إن الصباح رباح . . فرفضوا وأكلوا حقي . . »

نحن أمام شخصيات من المخيم ، حيث (خيري) الشخصية الرئيسية في قصة «رذاذ الضياع»[٩٢] ، يحب (ابتهاج) موظّفة الشؤون الاجتماعية ، دون أن يكشف لها عن واقعه الاجتماعي ، لكن شروط الواقع تفرض نفسها ولا مجال للهروب منها ، وهنا تكمن واقعية

القصة ، حيث لا يمكن الهروب ، من الواقع ، بل ينبغي على الإنسان مواجهته من الداخل والعمل على تغييره .

تقول لنا القصة ذلك حينما تتلقى (ابتهاج) طلب (خديجة محمود) والدة (خيري) لطلب معونة اجتماعية ، وتقرر زيارتها كما يحدث في مثل هذه الحالات ، للتأكد من حاجتها للمعونة ، وهنا تتوتر القصة ، وتزداد العقدة وضوحاً ، وهذه من سمات قصص (يحيى يخلف) في هذه المرحلة ، حيث يهتم بالتركيز على العقدة ويعمل على إبرازها .

ويصرّ (خيري) على الهرب وإخفاء نفسه ، لعل (ابتهاج) لا تعرف أن (خديجة محمود) هي أمه ، يختفي ولا يقابلها حين تجيء ، وعندما تنتهي من زيارتها وتخرج ، تُفاجأ بحصان يرمح بجنون فتصرخ ، ويضطر للظهور لإنقاذها ، وفي موقف الدهشة والخوف يكون أمام الحقيقة ويشير إلى الباب الخشبي ، الذي خرجت منه ، فلا مجال للتنكر للواقع والهرب منه ، وما الحصان الجامح إلا حركة الواقع ، إذ تجبرنا على الانتماء إلى الواقع ، لا أن نهرب ونخفي أعيننا عن مكوناته ، «ثم استدار وكان يحسّ بأنه حزين ، مثل حمامة زغلولها طار ، ولم يعد . . وفي انتظاره يذوب في الهديل» .

تنتهي القصة بنهاية تكشف عن الحس الإنساني الذي لا يغيب حيال الحقيقة الواقعية ، بل ينبغي أن يكون مصاحباً لها ، إذ لا تعني الواقعية تغييب الوجدان الإنساني وتفاعلاته .

يدين (يحيى يخلف) في هذه القصة الواقع أولاً ، ثم يدين نموذج الشاب (خيري) ، الذي يتهرب من واقعه ، لكن الحصان الهارب ، إلى رفس (أبا دكّة) الرجل البرجوازي ثم هرب ، يوقظه من هروبه ويفتح عينيه على الواقع بما فيه من مكونات .

فخري قعوار

يقول (محمود الإيراني) «وفخري قعوار ذو موهبة قصصية ولا ريب ، وهو يحاول أن يضع المدينة ، أو جوانب من المدينة في إطار قصصي ، ويحاول أن يصل في التّحليلَ النفسي إلى الحد المرضي» [٩٣] .

في قصته «بطاقة الحب الزرقاء» [٩٤] تتحول بطاقة المؤن إلى بطاقة حب ، عندما تكتشف (نجاح) زوجها وما يمتلكه من ميزات ليست موجودة في الرجل الذي كانت ترسمه في خيالها وأنه لا يشترط أن يكون الرجل غنياً حتى يصبح إنساناً جيداً وإيجابياً . . تكتشف أن زوجها أفضل بكثير من (خليل أفندي) الذي كانت تحلم برجل مثله

يكشف (فخري قعوار) عن الواقع الطبقي ، وينحاز إلى الطبقة الكادحة والعاملة ، ويعرض ذلك ضمن حركة المجتمع وجدليّتها ، عبر شخصيات واقعية تتحرك ضمن واقع واضح المعالم .

زمن القصة هو يوم الجمعة ، العطلة الأسبوعية ، (نجاح) تصحو مبكراً فاليوم سيأتي (خليل أفندي) مدير زوجها في العمل لزيارتهم بصحبة زوجته ، ويضيء لنا القاص حركتها الداخلية فيما كانت تعمل في المطبخ وإعداد الطعام ، فهي لا تحب زوجها وتعتقد أنه لم يهتم بها ولا يهتمّ بنفسه ، فاهتمامه منصبٌّ على الأخبار وتذكيرها (ببطاقة المؤن) ، أي أنه على صلة وثيقة بواقعه السياسي والاجتماعي ، لكنها لا تعي قيمة هذا الاهتمام ، تريد زوجاً غنياً ، هذا ما كانت ترغب به لكنه لم يتحقق ، لأنها أيضاً من الطبقة الفقيرة .

(خليل أفندي) يأتي وحده دون زوجته ، مظهره الخارجي يشدّها ، كانت تحلم برجل مشابه ، لكنها تكتشف حقيقة الرجل حين يكشف عن وعيه ، مزوّراً وليس حقيقياً ، تكتشف أن الغنى والمال ليسا هما الأساس في وعي الإنسان ، تعود إلى واقعها ورشدها ، عندما تسمعه يتحدث عن خلافه مع زوجته لأنها تريد إحضار الصغير (زهير) معهما ، يصفها بأنها مجنونة وسخيفة .

- لم لم تستدرك الموقف .

- كِبريائي يا عيسى ، وغباؤها .

(نجاح) لم يسبق لها أن رأت مثل هذا الأمر من (عيسى) ، تكتشف أنه إنسان حقيقي ، وهو يحبها أيضاً ، بينما (خليل أفندي) يحمل وعياً لا يعجبها ومنطقاً لا تقبل به ، فأي منطق يدفعه للاختلاف مع زوجته على أمر تافه ، ثم لا يتدارك الموقف بسبب الكبرياء ، أي كبرياء تمنعه من إرضاء زوجته ومصالحتها ؟ هذا منطق مختلف عما عرفته ، وعما يمكن أن يرضيها .

كل ذلك يوصلها إلى أن تتجه إلى زوجها ، وكأنه تكتشفه من جديد ، إنساناً حقيقياً ، كل ما فيه حقيقي وإيجابي ، «أحبك يا عيسى أحبك ، أمطرت عيناها على الحقل الغَني ، شيء مربع أزرق ملقى في قاع فراغها ، الشيء يتوهج ، يشع ، يملأ داخلها بالزنبق والفداء . . » .

تتغير نجاح ، تنسحب سلبيتها عندما تعي حركة الواقع ، يبدأ عطاؤها خصباً غنياً عندما تكتشف خصب زوجها .

في القصة عناية برسم الشخصيات من الداخل ، واختلاف سلوكها وأفعالها التي تنبثق عن حركتها الداخلية ، وتتغيّر هذه الحركة تبعاً لتغير الوعي بالواقع ، وكيفية رؤيته ، فعندما غيّرت

نجاح رؤيتها ، تبدل سلوكها واختلفت أحكامها ، وتوجهت مشاعرها ـ التي يمكن اعتبارها ثمرة للسلوك ـ إلى أفق إيجابي رحب .

النتيجة التي وصلت إليها القصة بإيمان (نجاح) بواقعها واكتشافها لزوجها ، جاءت منبثقة عن مجمل الأحداث والتفاصيل الصغيرة التي تكشفت في القصة ، «فعلى من يقص قصة أن يعتني بما يحدث ، وليس بالنتيجة فقط» [٩٥] وقد اعتنى (فخري قعوار) بما يقص ، وبنى أحداثاً خارجية وداخلية أوصلت بشكل طبيعي إلى النتيجة ، دون أن يبدو مستعجلاً الوصول إلى تلك النتيجة ، بل بناها من مجمل الأحداث والتفاصيل التي تكونت منها قصته وأومأت إليها .

القسم الثاني

قراءة جمالية
اللغة ـ الإيقاع ـ التقنيات

مدخل

في هذا الباب محاولة لدراسة (اللغة القصصية) عند جيل (الأفق الجديد) ، ودور اللغة في تشكيل إيقاع القصة في الستينات ، لأن القبض على معالم هذه اللغة وطبيعتها قبض على إيقاع القصة ، وكذلك فإن البعد اللغوي هو البؤرة التي تنطلق منها الأبعاد الأخرى وترتكز عليها .

يبرز مفهوم (اللغة الشعرية) بوضوح في مجال نقد الشعر ، لكن في مقابل ذلك تشحّ الدراسات المتعلقة بلغة القصة ، حيث تنصرف الدراسات النقدية ، إلى قراءات تُعنى بالمضمون والدلالات المرتبطة بمرجعية القصة ، أي بما هو خارجها ، وبالتالي فإن هذه الدراسات الخارجية تعتبر اللغة وسيلة إيصال للمضمون أو المعنى ، دون الانشغال باللغة نفسها من ناحية خصائصها وطبيعتها الفنية .

وثمة اتجاه آخر اتجه إلى الدراسة الداخلية للقصة ، عبر عزلها عما هو خارجها ، وكأنما هو ردّ فعل على الاتجاه الأول ، ولكن هذا الاتجاه الداخلي عُني بدراسة هيكل القصة ، ووظائفها وانصرف إلى التنضيد الشكلي الذي يبدو مفتعلاً ومفترضاً في أحيان كثيرة ، دون الانتباه إلى اللغة القصصية التي تضمّ البنية القصصية ، ويتشكّل منها النّسيج القصصي كلّه .

لقد أصبح في حكم المتّفق عليه أن لغة الأدب عموماً تختلف عن لغة الكلام اليومي ، وعن لغة القواميس «فبينما ينشأ الكلام العادي من مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة فإنّ الخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي وإدراك» (٩٦) ، ومن هنا فاللغة القصصية ليست عفوية/ واقعية ، وإن أوهمتنا بذلك ، ودراسة هذه اللغة كشف عن العمل القصصي ، وعن وعي الكاتب بلغته وإدراكه لدورها ، وضرورة تحوّلها بالواقع المعرفي في عالم الوقائع ، إلى التّشكيل الفني ، وهي في هذا التحوّل ترتهن برؤية الكاتب وموقعه من عالم القص ، ومن رؤيته للعالم أيضاً .

في (ندوة مكناس) حول القصة العربية ، قدّم (الياس خوري) مداخلة عنوانها (ملاحظات حول الكتابة القصصية ـ اللغة ـ الراوي ـ الكاتب) وكثّف فيها ملاحظات ذات أهميّة خاصة بمسألة (اللغة القصصية) ، مؤكداً أن «التجربة اللغوية في القصة العربية ، ما تزال بحاجة إلى

دراسة» وأن «القصة ـ كشكل أدبي ـ تعالج دون أن تعي في أغلب الأحيان ـ المشكلات اللغوية الأكثر تعقيداً» وأن «لغة القصة هي المشكلة الأكثر إلحاحاً في البناء القصصي بأسره ، فلغة القصة ليست شيئاً خارجها ، ليست أداة اتصال ، إنها أداة الإنتاج ، إنها النسيج الداخلي الذي يتحدّد بجميع العناصر الأخرى ، ويحددها في آن» (٩٧) .

ملاحظات (الياس خوري) جديرة بالاهتمام ، بالرغم من أنها ملاحظات مكثّفة وغير مفصّلة ، وتعتمد على التجربة الذاتية للكاتب نفسه وانطباعاته الشخصية ، وكذلك فهي لا تنحو منحى تطبيقياً ، وتقف عند حدّ الإشارة العامّة غير المؤكّدة بالتّطبيق .

الناقدة (يمنى العيد) في دراستها المقدمة للندوة نفسها «القصة القصيرة والأسئلة الأولى»(٩٨) تثير بعض الملاحظات حول اللغة القصصية ، ولكنّها تنصرف إلى «كيفية تخصيص القول قصصياً» أي إلى تقعيد فن القصة القصيرة وتمييزه عن بقية الفنون الأخرى ، دون إبراز البعد اللغوي وحضوره في القصة .

في (ملتقى عمان الثقافي الثاني) الذي عقد لبحث (القصة العربية) نجد استجابة لدعوة (الياس خوري) وامتداداً بملاحظاته الأولى ، حيث قدّم الناقد (عبد الله رضوان) دراسةً ناضجةً بعنوان «لغة القصة الأردنية القصيرة ، دراسة تطبيقية» (٩٩) ، ودرس فيها بعض ملامح اللغة القصصية من تجربة جيل (الأفق الجديد) في الستينات ، حتى القصة الجديدة في التسعينات ، وقدّم إضاءات مهمّة وجديدة على صعيد لغة القصة القصيرة في الأردن .

امتدّت هذه الدراسة لتغطّي النّتاج القصصي في حوالي ثلاثين عاماً ، أي مراحل متعدّدة وأجيالاً من القصاصين ، وهو ما حدّ من إمكانية الوقوف عند جوانب تحتاج إلى التفصيل والتوسع ، وأجبر الدارس على الوقوف عند الملامح العامة ، بسبب الهاجس التاريخي الذي يتطلّب منه قطع المراحل التي حدّد نفسه بها .

أما الدكتور (عبد الرحمن ياغي) فقد اهتمّ باللغة القصصية ، بوصفها أحد الأبعاد المهمّة التي تتحدّد عنده بالبعد الإنساني ، والبعد المكاني ، والبعد الزماني والبعد اللغوي ، وفي المرحلة الأخيرة من تجربته النقدية نلاحظ أنه يسعى لإنصاف البعد اللغوي ومنحه الأهميّة الملائمة له ، وفي إحدى قراءاته المتميّزة لنتاج (محمود شقير) نجد ما يمثّل هذا الاهتمام بالبعد اللغوي والتأكيد على دراسته لأن «اللغة تقوم بدور كبير ، وتمدّ في الأبعاد والمعاني والدلالات» (١٠٠) .

وفي القراءة النقدية نفسها التي حملت عنوان (كيف نقرأ قصة) يختار قصة قصيرة جداً

(لمحمود شقير) عنوانها (بؤس) ويقدّم نموذجاً نقدياً تحليلياً ، يختمه بمجموعة من الأسئلة الدالّة ، التي لا تطلب إجابة ، بقدر ما تثير الدارس أو القارئ لتكون هادياً له في دراساته أو قراءاته النقديّة :

- هل حملت مفردات اللغة وتراكيب اللغة وصور اللغة والبنية الفنية اللغوية دلالات بعيدة تشير إلى فكر الكاتب وفن الكاتب؟!
- هل نقلت اللغة الفنّية أبعاد القصّة من حالها المألوف في شريحة الحياة ، إلى حالتها الفنية غير المألوفة في شريحة الفن؟!
- هل استطاع (القاص) بهذه اللغة القصصية أن يشدّ المتلقّي إلى موقعه وموقفه ورؤيته وفنّه؟[١٠١] .

إن هذه الأسئلة وسواها مما أثاره الدكتور (عبد الرحمن ياغي) تؤكّد قيمة دراسة اللغة القصصية ، في نقد القصة القصيرة وتقييم تجربتها ، فالأبعاد القصصية ومكونات النسيج القصصي مرتبطة بالبعد اللغوي ، ومنطلقة منه ، ولذلك تبرز أهمية إضاءته ، باعتباره مكوناً أساسياً في البنية القصصية .

نشرت مجلة أفكار ندوة مهمة عن (القصة القصيرة في الأردن)[١٠٢] أعدّها (يوسف ضمرة) ، وشارك فيها (محمود شقير ، الياس فركوح ، بسمة النسور ، عبد الله رضوان) وتضمّنت هذه النّدوة إشارات خاطفة تتعلق بلغة القصة القصيرة ، وجاءت في هيئة حوار بين مجموعة من المشتغلين في حقل القصة القصيرة كتابة ونقداً ، مما منحها أهميّة خاصة وتنوّعاً واختلافاً من قاصّ إلى آخر ، (فمحمود شقير) مثلاً يسعى لتتبّع النشأة التاريخية للقصة وأثر الصّحافة في لغتها «فأصبحت اللغة تحمل هموم المجتمع ، وبدأت تظهر واضحة وبعيدة عن لغة القواميس وفيها إيحاءات»[١٠٣] .

أما (الياس فركوح) فيعدّ «اللغة جزءاً أساسياً في تشكيل القصّ ، وفي تشكيل شخصية القاص و تميزها عن غيرها من الشخصيات القصصية ، فالاختلاف الأساسي بين قاص وآخر يكمن في لغته»[١٠٤] .

في ضوء هذا الاهتمام بلغة القصة ، وهو اهتمام حديث كما نرى ، أقدّم هذه المحاولة في دراسة (لغة القصة القصيرة) عند جيل (الأفق الجديد) ، وهو ما يمكن أن يساعد في الاقتراب من إيقاع القصة في الستينات ، ويجعلنا نكوّن صورةً عن ملامح تلك المرحلة القصصية .

وقد رأيت أن أضمّ دراسة التقنيات القصصية إلى جانب دراسة اللغة ، لا من باب الخلط

بين اللغة والتقنية ، بل لأن بينهما ترابطاً واضحاً ، ولأن مجموع التقنيات المختلفة تتعيّن في القصة عبر امتلاكها لمستويات متباينة من اللغة ، أي أن كل تقنية تمتلك مستوى معيناً من اللغة . وعبر تغيّر اللغة ، وتبدّل مستواها تتغير التقنية ، من السّرد إلى الحوار أو المونولوج أو سواهما .

ولعل هذا يخلّصنا أيضاً من مأزق محتمل ، وهو تحول الدراسة إلى بحث عن مكونات شكلية معزولة عن بنية القصة ومرجعيّتها ، في حال دراسة التقنيات كأدوات وأشكال خارج تعيّنها اللغوي في جسد القصة أو بنيتها .

لغة القصة في (الأفق الجديد)

قطعت القصة في هذه المرحلة شوطاً بعيداً في تطوّرها اللغوي ، فدون تطوّر اللغة لا معنى للحديث عن تجديد أو إضافات متعلّقة بشأن القصة . اقتربت لغة القصة من الحياة ، ومن الشخصيات في همومها وواقعها اليومي ، وابتعدت عن تمثّل اللغة أو محاكاتها بغرض إحيائها ، ولذلك جاءت واضحة في مقتربنا العام منها ، يبدو التزامها بمتطلّبات النحو والصّرف والتركيب من ناحية فصاحة اللغة ، لكنها ظلت قريبة من مرجعيتها ، لا تنفصل عنها إلا بمقدار ما تضيء هذه المرجعية ، وتنقلها إلى إطارها الفني .

لكن هذا الوصف العام لا يعني تشابه اللغة ، وتماثل مستوياتها عند جميع الكتاب وفي جميع القصص ، بل لا يعني أنها تسير على وتيرة واحدة في القصّة الواحدة ، وهو ما سنلمسه عندما نتوجّه إلى النّاحية التطبيقية ، ليبرز تلوّن اللغة وتبدلّها مع تغيّر الشخصيات واختلاف تقنيات القص .

تحضر اللغة الفصيحة الواضحة في السّرد والوصف ، وهي في وضوحها وبساطتها تقترب من لغة الصحافة ، ربما بحكم النشأة التاريخية للقصة وعلاقتها بالصّحافة ، لكنها تمتاز عن لغة الصحافة من ناحية امتلاكها للحيوية والتوتّر والانفعال الإنساني .

لنأخذ مثالاً أولياً على اللغة السردية ، وهو من قصة «البطل»(١٠٥) (ليحيى يخلف) :

«هبط درجات السلّم . . خرج من باب الشركة . . تلقّفه الرصيف ، ثم عبر الشارع ، لم يسمع صياح الناس وتحذيرهم له . . صدمه ذلك الجرم الصلب ، وطرحه أرضاً فاقد الوعي ، ووجد نفسه في المستشفى بين اللفائف والأضمدة» .

السرد هنا يعتمد على جمل قصيرة ، واضحة لا لبس فيها ، وثمة حضور طاغ للفعل الماضي الذي ينقل الحدث ويوتّر الحركة ، ويشكّل الأساس التركيبي للجملة القصّصية ، ولكن الاعتماد على الفعل في بناء الجملة ، ينحسر في حالة الوصف ، ونقرأ في القصة نفسها :

«يجوس خلال الشارع ، ويتفحّص كل شيء فيه . . السابلة ، الباعة المتجولون ، الصبية الذين يتقافزون هنا وهناك ، المحلات التجارية وواجهاتها المزدانة بالعطور والحرائر ، ثم السيارات المنطلقة أبداً كأنها لا تتوقّف» .

هنا يقلّ حضور الفعل ، وتهيمن الجملة الاسمية التي تتناسب مع الوصف ، لأن فعالية العين المبصرة هي التي تتحرك ، فليس ثمة أحداث حاضرة ، بل مشهد أو لوحة بصرية .

في السرد والوصف نحن أمام لغة القاص المألوفة ، بمعنى أن له حرية كبيرةً في اختيارها وتشكيلها ، دون الاقتراب من مأزق اللغة القصصية الذي يبرز في الحوار ، ويجد القاص نفسه في حيرة ، خاصة وأن الشخصيات الشعبية البسيطة هي المهيمنة على قص هذه المرحلة .

في الحوار يجد القاص أمامه عدّة اختيارات ، وتعدّدها لا يعبّر عن إتاحة شيء من الحرية ، بقدر ما يشي بمأزق لغة القصة ، ويبحث القصاصين عن حل لهذا المأزق ، فهل الأنسب المحافظة على اللغة الفصيحة نفسها في السرد والحوار ، أم أن الوفاء للشخصيات يتطلب نقل لغتها هي ، أي (لغة الكلام) التي تستخدمها في حياتها اليومية ، وبالتالي ينشأ مستويان لغويان متباينان ، واحد للسرد وآخر للحوار ، أم يختار الكاتب تعدد مستويات اللغة ضمن الفصيحة نفسها اعتماداً على تنويعات أسلوبية ممكنة؟

سأحاول أن أعرض موقف القصاصين من مشكلة اللغة في النّماذج التطبيقية ، لنكوّن صورة عن وعي قصاصي (الأفق الجديد) باللغة القصصية وما تحمله من إشكاليات متعددة ، وما تثيره من أبعاد متعلّقة ببنية القصة عموماً .

وثمّة زاوية أخرى فيما يتعلّق باللغة ، تتمثّل في أطياف تعبيرية وشعرية بدأت تتسلل إلى لغة القصة ، لتبني أساساً قوياً لما سمي من بعد (القصة الشعرية) أو (القصة ـ القصيدة) ، التي تتمثّل تجربة الشعر الحديث في بنائه لرموزه وعلاقاته اللغوية المجازية ، وسأركّز على تأكيد استقلال بروز هذا اللون ، بعيداً عمّا شاع من أن قصاصينا أخذوه عن رموز قصصية عربية من مثل (زكريا تامر) و(إدوار الخرّاط) ، مفترضاً أن هذه الحساسية الجديدة ولدت بصورة طبيعية في تجربتنا القصصية ، وأسهمت فيها قضيّة التأثّر والتأثير في وقت متأخر ، ولم تؤثّر عليها في نشأتها التاريخية .

ماجد أبو شرار :

يحاول (ماجد أبو شرار) أن يوائم بين لغة السرد ولغة الحوار عبر المحافظة على فصاحة

التركيب ، والابتعاد عن العامية ، وفي الوقت نفسه يحرص على أن يبرز تلوينات لغوية بين المستويين ، ففي السّرد لغة فصيحة متينة ، فيها بعض الإشراقات البيانية ، والتلوينات الجمالية ، ففي قصة «قلق وراء الهاتف»(١٠٦) يقول في حالة السّرد المختلطة بالوصف :

«إنها من لاجئي يافا ، واسمها (نجاح عبد المنعم) زهرة نديّة رائعة ، نبتت في مناخ رائع وفي بلد جميل . . وتمتد يد آثمة لتقطف الزهرة وتلقي بها بقسوة واستهتار إلى صحراء بلا ماء ولا ظلال ، ومنذ ذلك اليوم والزهرة تعيش بأوراق زائفة ، بدون رائحة ولا شذى . حبيسة أرض جافّة ومناخ قاس . . » .

هذه اللغة هي لغة الكاتب/ الراوي ، ونلمس الإفادة من البيان التقليدي لكن بدون إسراف ، فتظل اللغة محافظة إلى حد ما على توهجها واتصالها بحياة الشخصية ومقدرتها على نقل هذه الحياة .

لكن ماذا عن الحوار؟ هل يحافظ القاص على اللغة نفسها؟ هل يدفع الشخصية (وهي فتاة بسيطة تعمل في مصلحة البريد) لتتحدث بنفس لغته ؟ يدرك الكاتب أن ذلك مستحيل ، وأنه ينبغي أن يميّز بين لغته ولغة الشخصية التي يصورّها ، ومع ذلك يختار لغة فصيحة لكنها بسيطة وخالية من المسحة البيانية التي تبرز في السرد :

«شهر . . شهران وننتهي ، لم يبق إلا تركيب الأبواب والشبابيك ، ثم يا (بوران) مع السلامة ، ويا (نجاح) مع السلامة . . ويا . . ويا . . ويا . . مع السلامة» .

هنا يلجأ إلى لغة وسطى تكاد تلامس (لغة الكلام) ، لكنها تحافظ على فصاحة التركيب وصحتّه النّحوية والتركيبية ، أي أننا نلمس تغيّراً في اللغة ، يشير إلى تغيّر المتكلّم ، ويدلّ على طبيعة الشخصية ومستواها اللغوي . هذا السعي للالتزام بالفصيحة يؤدي أحياناً إلى أن ينوب القاص عن الشخصية في التعبير عن فكرتها ، لدرجة أن تبدو اللغة المستخدمة غير متناسبة مع هذه الشخصيّة ، وغير معبّرة عنها ، ففي القصة نفسها تقول (نجاح) لصديقتها ، واصفة العمارة الجديدة للمقسم الآلي :

«أجل . . أجل . . إنها جدّ ضخمة . . ضخامة شقائنا» .

فهذه اللغة لا تتناسب مع الشخصية ، وهي تتشابه مع لغة السرد ، أي مع لغة القاص وثقافته اللغوية .

قصة «أولئك البشر»(١٠٧) تختلف عن القصة السابقة ، وعن كل قصص (ماجد أبو شرار) ، فهي نموذج للقصة/ اللوحة ، ولذلك وضع الكاتب لها عنواناً جانبياً هو (لوحتان) ،

وأعدُّها إحدى القصص المتقدّمة الممثّلة لنزعة التجريب والسعي إلى تحديث لغة القصة في هذه المرحلة ، اللغة مكثّفة وموحية ، أي أنها لا تقول حدثاً أو مجموعةً من الوقائع بقدر ما تهجس بحالة وجدانيّة ونفسيّة ، وتأتي الجمل قصيرة متتابعة لالتقاط هذه الحالة ، مقابل انحسار دور الأحداث وتطوّرها ، ولذلك نحن أمام حضور الجملة الاسمية الملائمة للنّقل والتّوصيف الداخلي وليس الخارجي .

كذلك يستخدم القاص تقنية التكرار ، حيث نجد جملة محددة تتكرّر أربع مرات ، بما يشبه اللازمة اللغوية/ الدلاليّة ، وكأنما تقوم اللغة بدور تقني في إيجاد بداية جديدة لاستكمال وصف اللوحة أو نقل الحالة .

«هواء بيروت في الصيف رطب ، الداء اللعين يعشّش في صدره ، رائحة الشواء تستثيره . . . » وتظل الجمل الاسمية تتوالى حتى يأتي التكرار الثاني لجملة (هواء بيروت في الصيف رطب) ، كأنما نحن أمام صياغات متعدّدة لحالة واحدة ، وفي كل صياغة ثمة ما هو مشترك وثمّة ما هو جديد ومضاف إلى الصياغة السابقة .

في اللوحة الثانية يلجأ القاص إلى تقنية (الحوار) ، وهو حوار جماعي وليس ثنائياً ، دون تحديد شخصية المتحدّث ، لكن من مجمله نكتشف أن المتحاورين مجموعة من المثقفين ، وهم أصدقاء الشاعر بطل القصة ، الذي مات رافضاً التنازل عن قصيدة من ديوانه مقابل ألف ليرة ، رغم فقره ومرضه وحاجته الماسّة للمال .

لغة (الحوار) لغة فصيحة تدل على مستوى ثقافي وفكري واضح ، ولكنّها تتناسب مع كون المتحاورين مثقّفين وأدباء ، يمتلكون هذا المستوى اللغوي المتقدّم سواء من ناحية (الصياغة والتركيب) أم الدلالة التي تحملها اللغة :

ـ هل يموت الناس كل الناس بنفس الطريقة ؟

ـ المهم أنهم يموتون ، أما كيف يكون الموت ، فهذا لا يقدّم ولا يؤخر .

ـ لكنه تألم ؟

ـ الكل يتألم عندما يموت!

ـ أقصد أنه تألم قبل أن يموت وتألّم وهو يموت .

ويمضي الحوار حتى يصل إلى ما يشبه التحليل الأدبي لقصائده ، «أكاد أشمّ رائحة العفن في سطورها ، وأكاد أرى الدم ينزّ من كلماتها» .

محمود شقير

يقول (عبد الله رضوان) عن لغة (محمود شقير) في هذه المراحل إنها «لغة سردية مباشرة لا تشكيل شعري فيها إلا نادراً، وعلى شكل حلم كان يرد غالباً في نهاية القص، ونلاحظ امتلاء الجمل السرديّة «بكان» بحيث شكّلت أساس البناء التركيبي في قصص المجموعة الأولى (خبز الآخرين)، وهذه مسألة كانت معممة في كتابات جيل الستّينات» [١٠٨].

الطريف أن لعنة «كان» تصيب (عبد الله رضوان) أيضاً ولا تتوقّف عند قصة الستينات، فبالإمكان أن يقول: على شكل حلم يرد غالباً .. و: هذه مسألة معممة، بحذف «كان» من الموضعين لعدم حاجة الجملة إليها، وهي فائض لغوي في الجملتين.

قدّم (رضوان) جدولاً إحصائياً رصد فيه استخدامات «كان» ومشتقّاتها [١٠٩] في مجموعة (خبز الآخرين) التي نشرت أغلب قصصها في الأفق الجديد [١١٠]، مما يدل على الاعتماد الكبير عليها كأساس تركيبي للجملة، ولدلالة هذه الإحصائية أوردها فيما يلي:

اسم القصة	عدد استخدامات «كان»
أهل البلد	٤٥
خبز الآخرين	٣٣
بقرة اليتامى	٤٤
والنار ذات الوقود	٣١
نجوم صغيرة	٦٢
الفتى الريفي	٢٠
اليوم الأخير	٤١
في الطريق إلى القدس القديمة	٢٣
متى يعود إسماعيل	٥١
المجموع	٣٥٠

وينسحب استخدام «كان» بهذه الغزارة على القصّة في هذه المرحلة بصورة عامة، وقد أحصيت ورودها في بعض القصص على نحو عشوائي، فوجدت مثلاً أنها تكررت (٤٠) مرة في قصة «سلة التين» لصبحي شحروري، و (٣٥) مرة في قصة «اليوم الأول» ليحيى يخلف.

تتميز لغة السرد والوصف عند (محمود شقير) في هذه المرحلة بوضوحها ، وبما فيها من كثافة تنتجها جملة تقلّ فيها الإضافات والزوائد ، ولعل هذا ما جعل لغة (شقير) تتطوّر إلى لغة شعرية فيها أجواء تعبيرية ورمزية .

القصص التي بين أيدينا ليست خلواً من الشعرية ، إننا نجد هذه اللغة تتهيأ إلى روح شعرية ، سواء على صعيد الجملة التي تنتج صورة ومجازاً، أم على صعيد الدلالة العامة التي تنتجها القصة كلها .

فمن قصة «متى يعود إسماعيل» (١١١) نرصد التراكيب التالية : (بائع مزروع على ناصية الشارع) ، (كان الرعب ذيلاً يلسع إسماعيل) ، (لعلّه يبصر إنساناً يجرّ وراءه ذيلاً كأنه ثعبان مقتول) ، (انزرعت كعمود مرمري) ، (ملاءة الليل تبلى) ، (نفض ذراعيه كأنهما جناحا نسر) ، (كانت هزيلة ضئيلة البنية كقطّة عجوز) ، (النوافذ تترنّح بذعر) .

هذه تراكيب شعرية ، تتضح فيها الإفادة من تجربة الشّعر الحديث ، ونجد في كل قصصه مثل هذه اللغة ، مما يعني أن التّشكيل الشعري ليس نادراً عنده كما قال (عبد الله رضوان) بل ابتدأت ولادته عند (محمود شقير) منذ هذه القصص التي تمثّل بداياته الأولى ، واستمر في تجربته حتى انحسرت مساحة الرصد ، وأضحى نسيج القصة كله شعرياً رمزياً في مراحله التالية .

ولا تتوقّف شعرية القصة عند التراكيب ، بل تمتدّ إلى أجزاء من القصص في مواضع الحلم أو التذكر ، حيث تشفّ اللغة ، وتشكّل بعض الرموز والدلالات ، بما يشبه تقنيات الكتابة الشعرية ، ففي نهاية القصة السابقة «متى يعود إسماعيل» :

«كانت تحلم أن رجلاً مفزعاً ، ينتضي سكّيناً حاداً يقبض على إسماعيل ، يُدني السكّين من عنقه ، لكنها لا تلبث أن تسمع ثغاء خروف سمين ، تنتفض من نومها مبهورة تتلفّت حولها بلهفة فلا تعثر على شيء ، فتنطلق إلى العراء ، تجيل نظرها الكليل في كل الأنحاء ، تصغي برهافة ، علّها تسمع الخروف أو تبصر له أثراً» .

اختيار اسم (إسماعيل) ينطوي أساساً على دلالة رمزية ، هي دلالة التضحية والفداء في الميثولوجيا الإسلامية ، وهو هنا يُفيد من قصة (إسماعيل) ويستمدّ منها دلالة التضحية ، ليصبح (إسماعيل الفلسطيني) ضحية النكبة ، والخروج من الوطن .

ونجد هذه اللغة الموحية التي تقترب من ضفاف الشعر ، في قصة (ليل ولصوص) (١١٢) في الوصف والسرد أولاً ، ثم في الحوار التالي لموقف الحلم .

ففي الوصف «ثوبها أسود كلون الليل عيناها تبرقان كنجمتين في السّماء السابعة ، أختي التي تكبرني بسنتين تنزوي في ركن البيت مذعورة ذاهلة . . شعرها أشقر منفوش ، تحشو أذنيها بأصابعها ، فتبدو كمزهرية نبتت فيها حشائش صفراء . . . أحسست بالوحشة تأكل البيت . . . » .

هكذا تنعكس الشعرية على الشخصيات ، وتتحول لغتها وهيئتها إلى مادة لغوية يتصرف بها الكاتب ، وفي مثل هذه الحالة الشعرية ، يصبح الحوار شعرياً أيضاً ، فبعد أن يروي الطفل (راوي القصة) حلمه على أمّه يسألها :

ـ لماذا يستميت الفراش على النور يا أمي ؟

ـ . . . .

ـ ولماذا لم تهرب حالما أحسّت بالألم . . وشعرت بالموت يتهدّدها ؟

. . . إن وجهها يلبس حلة صفراء وشاحبة وعينيها قد غارتا في محجريهما» .

هذه اللغة بصورها وإيقاعها وعلاقاتها الشعرية ، تنفي أن قصص (محمود شقير) تسجيلية أو فوتوغرافية تماماً ، فأول ما تُعنى التسجيلية به لغة الشخصية وطريقة سلوكها ، وهنا نجد القاص يعمد إلى المباعدة بين شبكة العلاقات الواقعية وشبكته الفنية بواسطة اللغة ، وينقل الواقع في علاقات جديدة ، وليست مشابهة لما هو في الواقع .

اللغة الشعرية تخلّص القاص من مأزق اللغة وتناسبها مع الشخصية ، وبذلك تشكّل إحدى الوسائل التي تحلّ مأزق اللغة ، إذ لا تتطلب قصة من هذا النوع ، لغة تناسب مستوى الشخصية ، لأن الشخصية نفسها تنتقل إلى مستوى دلالي ، يفارق المستوى الواقعي ويبتعد عنه .

وثمة طريقة أخرى يعمد إليها (محمود شقير) في بعض قصصه عندما يقلّ منسوب الشعرية ، وهو اللجوء إلى اللغة الوسطى القريبة من المحكية ، كما في الحوار التالي من قصة «اليوم الأخير» (١١٣) بين الأم وطفلها :

ـ اخجل يا ولد ، الله يخزيك ، بعد قليل يأتي أبوك .

ـ والله لا أقبل . . هاتي بيضة أولاً .

ـ طيب تعال استحم وخذ بيضة .

ـ هاتيها أولاً . .

الحوار في الجزء الذي اقتطفناه ثنائي ، وهو يعبّر عن لغة المرأة الريفية البسيطة ، وعن مستوى وعيها ، وإن جاء بتراكيب تلتزم الحدّ الأدنى من الفصيحة .

ويأتي الحوار جماعياً أيضاً عند (محمود شقير) ، كما في الحوار التالي الذي يدور بين مجموعة من النساء الريفيات اللواتي ينتظرن الدخول على الطبيب في دير الراهبات ، إبّان حرب ١٩٤٨ ، وهو مجتزأ من قصته «متى يعود إسماعيل» .

ـ والله لا أكذب عليكن ، زوجي قال : رأيتهم ذات يوم ولهم أذناب مخيفة .

ـ صادقة والله ، وتصديقاً لكلامك أخي قال نفس الشيء فهو من الثوار . . .

ـ قبروا أهلهم ، وهل صحيح يأكلون ابن آدم ؟

ـ يأكلونهم مثلما نأكل لحم الشاة .

ـ ولماذا ليس لهم جميعاً أذناب؟

ـ أصحاب الأذناب أحضروهم من بلاد بعيدة ليأكلوا العرب .

الحوار هنا حافظ على صحّة اللغة من الناحية النّحوية والصرفية والتركيبية ، لكنه دلّ على ملامح الشخصيات ، أي أن البعد اللغوي امتدّ بدلالات البعد الإنساني ، فكشفت اللغة عن جهل النّسوة وعدم امتلاكهن للوعي الكافي حول ما يحدث ، وحول اليهود، والنسوة غير متعلّمات ووعيهن زائف ، واللغة تتكفّل بهذا الكشف .

ومن ناحية ثانية يشكّل هذا المستوى اللغوي اختلافاً واضحاً عن مستوى لغة السرد ، التي لاحظنا تضمنّها لظلال شعرية وتعبيرية عند الحديث عن القصة نفسها ، أي أن القاص اضطر حيال هذا الموقف إلى أن يعدّد المستويات اللغوية ويميّز بينها في القصة الواحدة ، بحيث يكون هناك لغة للوصف السردي وأخرى للحوار السردي .

نمر سرحان

شبكة العلاقات الفنية لا تبتعد عن شبكة العلاقات الواقعية في قصص (نمر سرحان) ، ويتجلّى هذا في اللغة بشكل واضح ، حيث هي في السّرد لغة تُعنى بنقل ما حدث بدقة وأمانة، تقترب من التسجيل الحرفي والنّقل الفوتوغرافي .

ففي قصة «البيت الأخير» (١١٤) : «كان عادل يتكوّر وحيداً في النّظارة ، مطأطئاً رأسه بين ركبتيه ويشدّ بيديه على ساقيه ، . . . . » وعلى هذا النحو تنقل لنا اللغةُ الأحداث الواقعية

دون أن تمتد إلى دلالات فنية ، مما يجعلها تقوم بدور التسجيل دون أن يكون لها أهمية أدبيّة وفنّية كبيرة .

وفي الحوار ينقل لنا لغة الشخصية نفسها دون تحوير أو تغيير ، وهو ما يتّسق مع اهتمامه بالتسجيل ، ففي القصة السابقة ـ البيت الأخير ـ ينقل حواراً يدور بين مجموعة من اليهود يخاطبون (اصطيف) المتعاون معهم :

ـ أنت أخسن مختار في «أم الدفوف» .

ـ أنت أخسن عربيم بنشوفه .

بل إنه ينقل جملة عبريّة «هافو لنوياين يابن» ، «لوشا تينو عود أداين» ، ويوضّح معناها في الهامش «أحضروا لنا خمراً . . لم نشرب أبداً بالمرة» .

فاللغة عند (نمر سرحان) مرتبطة بمن تصدر عنه في القصة تماماً كما في الواقع ، فالمتحدث بالعبرية لا ترد على لسانه العربية الفصيحة ولا المحكية الفلسطينية ، بل يورد تراكيب تضيء اللكنة العبرية واختلاف النطق بين العربي صاحب اللغة ، واليهودي الدخيل عليها .

وفي موضع آخر يدور الحديث بين شخصيتين فلسطينيتين ، وتبرز فيه اللهجة الفلسطينية الريفية ، لكن تختلف الشخصيتان في موقف كل منهما :

ـ شايف يا عم عادل ، ما كسبوها إلاّ اللي اشتغلوا بالتّجارة في حيفا .

ـ الرزق على الله .

ـ الأرض ماعادت تعطي مثل التجارة .

ـ قل كل من عند الله .

يحاول (اصطيف) استمالة (عادل) لبيع أرضه ، عبر تزيين التجارة للفلاح صاحب الأرض ، لكنه يرفض ويتمسك بأرضه ، ويجيب بشكل قطعي ونهائي على عادة أبناء الأرياف ، وخطابه اللغوي مرتبط بإيمانه الريفي ، ولذلك فكلامه ورأيه يأتيان من هذا الإيمان .

ومن اللافت أيضاً أن مسألة التعدّد اللهجي تجد لها تمثيلاً في قصص (نمر سرحان) كما في قصة «أشباح من الماضي»[١١٥] حيث اللقاء بين الطالب الفلسطيني في دمشق والفتاة الشامية ، وتبرز لغته أو لهجته الريفية مثلما تبرز لهجتها المدنية الشامية ، لتسهم في بنية القصة ، التي تبرز التصادم بين الريف والمدينة ، ويظل الاثنان محتفظين بهذا الاختلاف رغم قيام العلاقة بينهما .

في بداية الاتصال يجري بينهما الحوار التالي :

ـ شو بك أخي ؟

ـ ما في شي .

ـ لكان تبسّمت لشو . . بدك تقلي شي؟

ـ لأ . . يعني لما اطّلع في وجهك وابتسم معناه إنه جميل .

ـ ليك . . إنت شو ظاهر من جماعة الفلسفة .

ـ لأ . . تاريخ .

ويحافظ القاص على هذا الاختلاف اللهجي حتى نهاية القصة ، أي أنه لا يخلط بين المستويات اللهجية أو يعدّد من لغات الشخصية في القصة الواحدة ، بل يحافظ على أسلوب كلامها على مستوى القصة كلّها ، وفي موضع آخر من القصة نقرأ الحوار التالي :

ـ ممكن أحمل المحفظة عنك .

ـ شكراً . . ما في شي . . بيجاما وفرشاة أسنان .

ـ بيجاما . . إذن ما انت من هون .

ـ لأ .

ـ وللآن ما حجزت مكان في فندق . . ما أعتقد في مكان . . المتسبين ملّوا الفنادق .

ـ مو مهم . . لكن روح لنشوف ربنا شو بخلق .

الحوار إذن يكشف عن هويّة كل شخصيّة عبر اختلاف لهجتها ، ثم يكشف عن طبيعتها وسلوكها ، فالفتاة غير قلقة لعدم العثور على فندق ، بينما الطالب الريفي يهتم بهذه المسألة ، لأنه لم يتعود أجواء المدن بقلقها وفوضاها ، اعتاد البيت الذي يعود إليه يومياً ، ويحس فيه بالأمان والاستقرار .

عبر هذه الجرأة في استخدام العامية لدرجة الإغراق فيها ، يحلّ (نمر سرحان) مأزق لغة الشخصيّة لكنه في الوقت نفسه لا يتمكّن ضمن هذا المستوى اللغوي من الامتداد بالشخصية خارج إطارها الواقعي .

صبحي شحروري

السرد هو التقنية الأكثر وضوحاً في قصص (صبحي شحروري) ، حتّى عند توظيف التذكر أو الحلم فإن اللغة لا تختلف ، بمعنى أنه يحافظ على اللغة السردية التي تُعنى بالتفصيل وبنقل الأحداث ، ويلجأ للوصف أيضاً ، ويغرق فيه حتى يحوّله إلى وصفٍ سردي يهيمن على القصة كلّها .

اللغة تتشابه عند (شحروري) ، لا تخلق تمايزات أسلوبيةواضحة عند تغيير التقنية ، فعندما يروي ويسرد الأحداث يقول في قصة «زينة» (١١٦) «كنت أعبر عتبة المنزل حين رأيت كومةً من القشّ تسير على شكل هودج ، ولم أتمالك نفسي ، وشعرت بقوة خفيّة تشدّني إلى الأرض . . » .

ويبدو أن سيطرة الراوي وهيمنته ، هي التي تتسبّب في تقارب اللغة وعدم تنويع أساليبها مقابل تنوّع الشخصيات وتعدّد التقنيات المستخدمة ، أي أن الراوي هو الذي ينقل لنا أصوات الشخصيات الأخرى ، ويسمح لنفسه أن يعيد صياغة كلامها بلغته هو ، ففي قصة «الزامور» (١١٧) لا نكاد نفرّق بين لغة الراوي المثقّف ولغة سائق السيارة ، فالسائق يقول :

ـ لاشك أنك قضيت صيفاً رائعا في لبنان ، أيّ المصايف زرت؟

ـ أوه لقد زرت مصايف كثيرة . . . . ولكن لماذا هذا السؤال . . هل تعرف هذه الأماكن يا أبا محمد ؟

اللغة واحدة عند الشخصيتين و هي وإن تناسبت مع الراوي لكونه مثقفاً فإنها لا تتناسب مع شخصيّة السائق ، ولا تكاد تميّز تفكيره ورؤيته عن تفكير الراوي/ الكاتب ورؤيته .

ومن الملاحظ أن الحوار من التقنيات التي يتجنّبها شحروري ، ربما تجنباً للإشكالية اللغوية التي تتأزم في حالة الحوار ، وهو غالباً ما يأتي مسبوقاً بـ «قال» أو إحدى مشتقّاتها ، وهي على هذا النحو تشير إلى أن القاص يعيد صياغة منطوق الشخصية ، ومن هنا فإننا من هذه الزاوية ، أمام مستوى لغوي متقارب بين السّرد والحوار ، دون أن نحسّ بفروق أسلوبية أو لهجيّة تشير إلى تغير الشخصيّة واختلاف ثقافتها ووعيها .

ثمة ما يعيق انسياب اللغة عند القاص بسبب استخدام بعض ألوان البيان والبلاغة على نحوتقليدي ، «كان الصمت قد ردّ إليّ شيئاً من الهدوء ، بعد أن خبت نار انفعالي بفعل ما طغى عليها من ماء الخجل والحرج . . . » ـ قلب رجل ـ (١١٨) .

في قصة «الطرف الآخر الأخضر» (١١٩) ينفلت القاص من تأثيرات اللغة البيانية ، وينتقل

إلى لغة تشفّ شيئاً فشيئاً ، حتى تصل إلى لغة تعبيرية وشعرية ، تتميّز بصفائها وانسيابها وتأثيرها ، لولا بقايا من بعض التراكيب البيانية ، ولكن التأثيرات الشعرية هي التي تغلب ، ويمكن أن نعدّها من القصص الممثّلة لهذا اللون من اللغة القصصية ، أي القص الذي تمثّل تجربة الشعر الحديث وأفاد من تقنياته ومؤثّراته .

«توقّف الإسفلت عن السير معنا ، وإن ظلّت تحرسنا أعمدة خرساء بلهاء مهجورة . . . فماتت الشمس في الطرف الآخر الأخضر ، كفّت عن التجسّس علينا ، بدأ الكوم الطّيني الملتفّ يزحف نحونا ، أصبحنا وسط مساحة دائرية ترتفع فيها صخور سوداء ملساء ، تتراجع عنها القدم قبل أن تجتازها ، كفّ الصبية عن اللعب ، ذابوا خلف جدران تضجّ بآهات محبوسة» .

هذه الفقرة تعتمد على السّرد والوصف ، وبينما يسيطر الفعل الماضي على السّرد ، مما يؤدي إلى الإيهام بالحركة ووجود الأحداث ، يحضر الفعل المضارع الدّال على الاستمرارية فيما يتعلق بالوصف (ترتفع ، تتراجع ، تضجّ) ، فهذه الأفعال تتناسب مع طبيعة الوصف الذي تنقله : حيث الصخور ترتفع ، القدم تتراجع عنها ، والجدران تضجّ بآهات محبوسة ، فهذه الصفات سكونيّة وثابتة ، أو هكذا أرادت القصة تصويرها ، أي أن الفعل هنا يُوظّف على نحو دلالي يسهم في بنية القصة ، دون أن يكون استخدامه عشوائياً أو خالياً من الدلالة .

وثمة أجواء شعرية تظلل الفقرة ، فالأعمدة خرساء ، والشمس ماتت ، وكفّت عن التجسّس والصبية ذابوا خلف الجدران .

وهي بهذه الأجواء تهيئ لفقرة تالية ، وتقوم بدور توسيطي يمهّد لحضور فقرة شعرية مكتوبة على هيئة النّثر :

«في طرف الساحة أرجوحة ، ما أحلى أن أتمرجح ، أن أعلو ، أن أهبط ، أن تلسع وجهي إبر الشمس المقتولة ، الظل يغطّي كل الكون ، عيناي ترقّان برؤيا ملعونة» .

ينسحب السّرد في هذه الفقرة التعبيرية ، وتتوقف الحركة القصصية التي ظلت موجودة حتى الفقرة التي قامت بالدور التوسّطي ، نحن هنا أمام مجموعة من الرغبات التي تأتي في سياق شعري ينقل حالة وجدانية ، وليس حالة قصصية ، تعتمد على الأحداث ويسيطر عليها السّرد .

ولو غيّرنا الشكل الكتابي للفقرة ، لبدت شعريتها بوضوح ، حيث لا تختلف عن أي مقطع مجتزأ من قصيدة ما ، ولا تتوقّف شعريتها عند الصيّاغة والدلالات ، بل تمتدّ إلى الإيقاع والالتزام بالوزن العروضي حيث (فعلن) القادمة من بحر الخبب الذي يعبّر عن

الرغبات والبحث عن الفرح :

في طرف السّاحة أرجوحة

ما أحلى أن أتمرجح

أن أعلو

أن أهبط

أن تلسع وجهي إبر الشمس المقتولة

الظّل يغطّي كلّ الكون

عيناي

ترفّان برؤيا ملعونة

بعد هذا المقطع الشعري تعود القصة إلى المستوى اللغوي نفسه في الفقرة التي سبقت فقرة الشعر ، حيث يبرز التّناوب بين السّرد والوصف ، مما يزيد من توتّر اللغة وحركتها ، وإسهامها في توتّر الجو القصصي عموماً :

«من طرف الباب المقابل ، تندفع فتاة ، تعبر الباحة في ركض مجنون حتّى تصل الأرجوحة ، الفتاة سمراء طويلة ، ناضجة و تفحّ أنوثة ، خلف الفتاة يندفع غلام طويل مشدود القامة . . » الفتاة إذن تريد تحقيق رغباتها وامتلاك حرّيتها وانطلاقها ، عبر التّوجه إلى السّاحة التي توجد فيها الأرجوحة ، لكن ثمّة ما يقمع هذه الرغبات ويدمّرها ، وتقوم اللغة بتفعيل هذا الصراع بين الأرجوحة ، رمز الرغبات والحرية ، وبين القمع الاجتماعي المتمثّل في الذكوريّة وممارساتها :

«يُخرج الغلام خنجراً خبّأه في ظهره ، المقبض طويل ومذهّب ، والنّصل صغير مسنون ، يطعنها في كل مكان . . » .

يحافظ القاص على التّناوب بين الفعل والاسم من ناحية الأساس التركيبي للجملة ، ويحرص أيضاً على المسحة الشعرية/ التعبيرية فضاءً عاماً للقصة ، ولذلك يبرز في القصة جانب تأثيري/ وجداني ، يشبه طريقة الشعر في تأثيراته الوجدانية .

فخري قعوار

تتماثل لغة (فخري قعوار) مع لغة جيله ، من ناحية وضوحها وبساطتها ، لكنها تتميّز

بتجاوزها لأيّة عوائق بيانية كالتي لاحظنا إطلالها في بعض نتاج (صبحي شحروري ، وماجد أبو شرار) ، ومن جانب آخر فإن لغة (قعوار) تشترك مع لغة (محمود شقير) في مقتربها الشعري .

إننا أمام لغة منسابة ، تتوتّر وتتوهّج مع حركة الشخصية ، وانفعالها الداخلي ، أي أنها لغة تكشف عن العالم النفسي والجو الانفعالي للشخصية ، وتنطلق إلى عالمها من هذه الزاوية ، ولذلك لا تُعنى هذه اللغة بالرصد الخارجي ، ويقل دور العين لصالح الكشف الوجداني/ الداخلي .

وهي في عنايتها بالداخل أكثر من الخارج تقترب من الوجدان ، وتسعى لأن تصطبغ بمسحة تأثيرية/ شعرية ، ولكن هذا لا يخرجها عن واقعيتها على مستوى الرؤية والموقف والموقع الذي اختاره القاص لكل شخصية .

فمن التعابير الممثلة لتأثير الشعر من قصته «بطاقة الحبّ الزرقاء»(١٢٠) ، (ذبل لهب الوابور فعادت تعطيه نفساً ليصبح عنيفاً/ عيناها طاحونتا ألم تجرشان كل ابتسامة/ الغمام الأسود يتكثّف في شرايينها/ تبحث عن رغوة الحليب والغراء . . لحظة الأمان/ أمطرت عيناه على الحقل الغني ، شيء مريع أزرق في قاع فراغها . . الشيء يتوهّج . . يشعّ . . يملأ داخلها بالزنبق والفداء) .

هذه اللغة التي تقترب من الشعر ، ومن الأجواء التعبيرية تفيد من تجربة الشعر الحديث ، لتطوير القصة الواقعية عبر الانشغال بالبعد اللغوي وتطويره ، فهذا الاتجاه المستفيد من الشّعر ابتدأت ولادته على أيدي هذا الجيل من القصاصين ، كما تطوّر فيما بعد ، على أيديهم ـ أو على أيدي بعضهم ـ ليصبح تيّاراً واضحاً من تيارات القصّة في الأردن .

أما في الحوار ، الذي تحضر فيه إشكالية اللغة القصصية دائماً ، فإن (فخري قعوار) يسعى لأن يشعرنا بأن اللغة تغيرت ، ولكن ليس عبر الانتقال إلى العامية . بل باستعمال لغة وسطى تقترب من لغة الكلام ، ولكن ما يميّزها ليس كونها وسطى فقط ، بل لأنها تكشف عن اختلاف الشخصيات وتباينها عبر ما تحمله هذه اللغة من دلالات ، وبحسب الانتماء الطبقي لكلّ شخصية ، أي أن التميز هنا يحدث على مستوى ما تتركه اللغة من أثر دلالي ، وليس عبر النّاحية المنطوقة للغة ، فمن ناحية مستوى النّطق تتشابه الشخصيات وتتماثل لأن اللغة الموجودة هي من صياغة القاص ، ولكن عبر النّظر في دلالات التراكيب المستخدمة نكتشف تمايز الشخصيات وافتراقها .

خليل السواحري

تمثل قصة «الأفعى» لخليل السواحري الأفق الجديد ، ع٤ و آذار ١٩٦٤) إضافة واضحة لقصّة الستينات عبر رمزيتها وعلاقاتها المجازية ، والقاص لا يكتفي بشعرية اللغة ، بل يبني قصة رمزية كاملة وتعتبر جديدة ومختلفة في لغتها وبنائها . ولذلك حين نقرؤها في الوقت الحاضر لا نحسّ أن الزمن تجاوزها ، بل نستمتع بلغتها ، ونتلذّذ بفضائها الرمزي ، مقابل ضياع عشرات القصص التي تحدثت عن القضية الفلسطينية بأسلوب صريح معتمدة على علوّ الخطاب واللغة الصارخة .

رمزية اللغة تمدّ القصة بديمومة واستمرار يشبهان اختراق الشعر لزمنه ومكانه ، عبر اللغة عميقة الدلالات والأبعاد ، وهو ما قصد إليه (السواحري) في قصة «الأفعى» .

اللغة رمزية تُعنى بتشكيل دلالاتها المفتوحة ، وتتفرّغ من اللهجة الصّارخة والنبرة المرتفعة ، لصالح الهدوء الذي يتطلّبه الرمز والمجاز ، تبني هذه اللغة شبكة علاقات رمزية متكاملة تمتلك استقالتها عن مرجعيتها الواقعية ، وتصبح صالحة للتأويل والقراءات المتعددة ، لمستويات الأبعاد المنتجة من اللغة الرمزية .

تتشكّل القصة من ثلاثة أجزاء (الأفعى) و(الطفل) و(الهشيم) ويشكّل كل من هذه الأجزاء بنية جزئية مستقلّة عند النظر إليه منفصلاً عن الأجزاء الأخرى ، ولكن طبيعة اللغة المجازية تُبقي نوافذ مشرعة تتيح إمكانية الانطلاق إلى فضاءات جديدة جديدة ، لعدم انطلاق عالم القص .

ولعل هذه القصة من أوائل القصص الرمزية في القصة الأردنية ، وتبدو ناضجة تماماً ومتقدمة على نماذج كثيرة كتبها القاص نفسه في المراحل التالية ، عندما تخلّي عن الرمزية وتوجّه للكتابة بلغة تقترب من الواقع المعاش واليومي ، وتتوافر على لغات وأبعاد حكائية شعبية تمثّل حياة الشخصيّات التي يتمثّلها القاص في تجربته .

(الأفعى) في الجزء الأول/ القصة الأولى ، تتحدث وتحلم ، لكن حديثها وحلمها ليسا نقيين ، بل فيهما عدوانية ورغبة في الاعتداء والتخطيط لذلك ، وعبر فعالية التشخيص تضحي هذه الأفعى رمزاً للاعتداء والعدوانية وانتهاك البراءة ، وتنتهي على النحو الآتي :

«رأت فيما يراه النائم مقثاة فسيحة تحمل ثماراً من العصافير الصغيرة ، بينما هي آخذة في التهام العصافير دون أن تشبع» .

في القصة الثانية تستمر اللغة الرمزية المشبعة بالشعر ، ونجد أننا أمام رغبات طفولية ، حيث (إسماعيل) يرجو أمه أن تسمح له بالقبض على العصافير مع صديقه (نزار) ، ويدور حوار بينهما ، الغرض منه نفي العدوانية عن الطفل ، وأنه لا يريد الاعتداء على العصافير ، بل علاقته بها علاقة ألفة ولعب ، ثم يعود لإطلاقها دون أن يؤذيها .

تعود الأفعى للظهور وتلدغ (إسماعيل ونزار) وتأكل العصافير ، أي تمارس عدوانيتها ضد الطفولة وتنتهك نقاءها وبراءتها .

ولو تأملنا اسمي (إسماعيل ونزار) لوجدناهما يشيان بدلالة معيّنة ، فهما اسمان عربيّان عريقان ، ويحمل (إسماعيل) دلالة التضحية والفداء ، إنه الفلسطيني العربي ضحية العدوان الذي داهمه دون إنذار وتنبيه .

وفي الجزء الثالث (الهشيم) تكثر الأفاعي ، وتتّسع عدوانيتها وتبدأ القصة بلغة معبّرة عن صوت الجماعة «حاج ، حاج (عبد الوارث) ، أكلتنا الأفاعي ، ثمانية وأربعون من البلد ماتوا ، أكلتهم الأفاعي ، الحقنا يا حاج عبد الوارث» .

هذه اللغة الجماعية تغني عن تفاصيل كثيرة ، وتغني بكثافتها عن سرد مفترض كان يمكن أن يطول لولا هذا التوظيف اللغوي ، ولولا هذه الصياغة المعبّرة والدالة ، وهي لغة تكشف عن منطق المأساة الفلسطينية واتساعها ، كما تشير إلى الرقم (٤٨) الذي هو عام المأساة أيضاً .

الحاج (عبد الوارث) هو رمز (السلطة الدينية) ، ويدين القاص الوعي الزائف لهذه السلطة فهو الذي سمح للحاوي بإلقاء الأفاعي (اليهود) في المقثاة (فلسطين) ، دون أن يعي الخطر الداهم «كنت أجلس على رأس (التلم) ومحمود يحرث المقثاة ، عندما أقبل ذلك الحاوي . . قلت له : لا تكب أفاعيك في أرضي يا رجل ، قال : لاتخشى بأساً يا حاج (عبد الوارث) ، فستنالك بركتها وستكون ملك الأفاعي» .

يمارس الحاوي خديعته ، ويستغلّ الوعي الزائف للحاج (عبد الوارث) ، ويموت ابنه (محمود) بعد أن تلدغه إحدى هذه الأفاعي ، وهكذا تكشف اللغة عن وعي الحاج (عبد الوارث) ـ رمز السلطة الدينية ـ وعجزه من بعد ، وخذلانه للنّاس .

في القصة مجال رحب للتأويل ، ولكن ليس ذلك هو الهدف الأساسي هنا ، لقد قصدتُ كشف اللغة التي حافظت على بعدها المجازي وصياغتها الشعرية والرمزية على مستوى البناء الكلّي للقصة .

الحوار يغدو مجازياً وتعبيرياً باعتبار أن الشخصية نفسها هي رمز أو علامة ، وليست شخصية ترتبط بواقع يومي قريب أو مجاور لشبكة العلاقات الفنية .

وتنتهي القصة بهذه الفقرة التي تفيض بالشعر والمجاز ، وتُماثل الشّعر في صياغتها اللغوية :

«وما أن سال نور القمر الرّصاصي في الطّرقات المتعبة من ذلك المساء الرّمادي ، حتى كانت بومة تولول في الجبل الذي يطلّ على بحر أزرق تنام فيه الشّمس ، وكان ابن آوى يغنّي لحناً غريباً في إحدى المقاثي الخربة المجاوة ، وعندها غادر الحاوي شرفة البيت حاملاً جرابه الحاوي إلى البحر ، بينما أظلمت رويداً رويداً عينا الحاج (عبد الوارث) بعد أن جثمت في حنجرته السوداء تنهيدة باردة» .

القصة بصورة عامة تعتمد لغةً رمزية إن في السرد أو الوصف أو الحوار ، لأن العلاقات رمزية على مستوى البناء الكلي للقصة ، ولذلك فقد وفّرت مجالاً خصباً للقراءة .

الراوي ـ الرؤية

تصل القصة إلينا بوصفها بنية سردية ، بواسطة راو يختبئ المؤلّف خلفه ، ويمارس لعبته الفنّية عبر تقديم الراوي وإخفاء نفسه ، وذلك لتفعيل عنّصر الإيهام في القصّة ، أي إيهامنا بأنّ ما يرويه حقيقي ، عبر انسجام مجموعة الأحداث والمكونات المروية والمكونة للنسيج السردي لتشكّل عالماً مقنعاً بذاته ، هو عالم القص في مستواه المتخيّل وليس مستوى الوقائع الحقيقيّة التي قد تكون مقنعةً عبر تعيّنها الواقعي .

الراوي حسب هذا الفهم «هو الذي يتولّى وظيفة التصوير والمراقبة ، فيمهّد لخطاب الشخصيات ، لكي يتهيأ للعمل الأدبي أن يظهر من خلاله»[١٢١] ، أي أنه تقنية ، أو يقوم بدور تقنيفي القصة ، مع احتمالية كونه مشاركاً في وقائعها ، وبالتالي فعلاقة الراوي بما يروي ، محدّدة بطبيعة دوره وعلاقته بالأحداث ، «قد يتدخل الراوي ، فتحدّد نسبة تدخله هويّته الفنّية ، لكن حين تكبر هذه النسبة وتصل إلى حدود تجعله كلّي المعرفة ، تنكشف لعبته أو تُلغى ، ليبدو كاتباً لا يحسن الرواية بما يوحي باستقلالية عالمه ، وقدرة أناس هذا العالم على نسج علاقاته وإقامة هيئته»[١٢٢] .

ومن هنا فإن «مسألة الراوي ترتبط بمسألة العالم المروي نفسه ، أي بمسألة قدرة هذا العالم أن يظهر وكأن أناسه هم فعلاً صانعوه ، هم أصحابه ، مما يكسب هذا العالم طابع الحقيقي»[١٢٣] ، وبذلك تكتمل فنية القصة ، عندما تبدو مقنعة وحقيقية متجاوزة بدهيتها التخييليّة بوصفها عملاً أدبياً مصنوعاً ، لكن القارئ لا يستشعر الصناعة المختبئة داخل القصّ الإيهامي الفني .

يكتسب الراوي ضمن هذه النظرة قيمة كبرى في عالم القصّ ، واكتشاف دوره ومهمّته وعلاقته بالشخصيّات التي يروي عنها ، كشف عن عالم القصّة وعلاقاتها الداخلية ، فهو الذي يقوم بتوزيع هذا العالم على مساحة القص ، الذي يمضي في امتداد خطي أفقي مع خطوط الكتابة ، ويوهمنا بالعودة إلى الوراء عبر اللعبة التي يمارسها الراوي في سرده وروايته .

القصة كما سماها (أنطون تشيخوف) كذبة متّفق عليها ضمناً بين القاص والمتلقّي (١٢٤) ، لكن المطلوب هو إخفاؤها حتى تتحوّل إلى حقيقة في عالم القصّ ، تتحول إلى «مصنع للحقائق» بعد أن كانت «مصنعاً للأكاذيب» اعتاد أن يتردد على حجراته نفر من سكرتيري البابا وأصدقائهم للهو والتّسلية وتبادل الأخبار في القرن الرابع عشر (١٢٥) .

يوجد القاص شخصية الراوي كي يتمكن من بناء عالمه القصصي ، كي يستقلّ عنه ، ويدّعي أنه ليس من صنعه ، فهناك راو «يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها ، ، إنه الواسطة بين مادّة القصّة والمتلقّي ، لأنه يقوم بصياغة تلك المادة» (١٢٦) .

البحث في دور الراوي وتنويعات أنماطه هو بحث في كيفية القول/ القصة ، «فنحن هنا أمام متوالية احتمالية ، راو يخبر قصته ، تقديم البطل بصوت الغائب ، راو يروي قصته ، أو راو يروي عن أشخاص يعرّفهم ، أو راو يكتب انطلاقاً من دفتر مذكرات» (١٢٧) ، أو ما أشبه ذلك .

وعبر دراسة أنماط الراوي وعلاقته بعالم القص ، يمكن أن نقبض على الرؤية ، ونكتشف أبعادها «فلا رؤية بدون راو ، ولا راو بدون رؤية . . والرؤية تحدّد إلى درجة كبيرة نوع البناء ، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية ، لسبب أساسي هو أنها تمتلك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر ، إن الرؤية تسفر عن الموقف الخاص للراوي إزاء عالم القص» (١٢٨) .

انماط الراوي

يمكن تحديد الأنماط التالية للراوي (١٢٩) قبل البدء في تطبيق ذلك على قصص (الأفق الجديد) ، حيث تتضح هذه الأنماط بصورة أكثر جلاءً :

أ ـ راو يحلل الأحداث من الداخل ، وينتج عن فعل هذا الراوي ما يمكن تسميته بالرؤية الداخلية (Enternal Vesion) ويعتمد هذا النوع على شكلين فرعيين :

١ ـ بطل يروي قصته بضمير الـ «أنا» ، أي أنه يقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية ، لأنه مشارك في تلك الأحداث أو الشخصية الرئيسية فيها ، أي أنه راو حاضر .

٢ ـ الراوي العليم أو كلّي المعرفة ، وهو الكاتب الذي يعرف كلّ شيء ، رغم أنه غير حاضر ، وبالتالي فهو يسقط المسافة بينه وبين الأحداث .

ب ـ راو يراقب الأحداث من الخارج : وهو ما يؤدّي إلى توافر القصة على الرؤية الخارجية

(External Vision) ، وهو راوٍ يلاحق الأحداث ويصف الأماكن والشخصيات وهو واحد من اثنين :

١ ـ راو شاهد : وهو بهذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخل ، أي يكتفي بما يشهد عليه ، بما يراه وما يسمعه دون أن يتدخّل في السلوك الداخلي للشخصية .

٢ ـ كاتب يروي ولا يحلّل ،إنه ينقل ، لكن بواسطة ، وهو بهذا المعنى غير حاضر ، لكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث .

«وقد تضافرت الرؤيتان (الداخلية والخارجية) في تطور فن القص ، وكان للتعارض بينهما دفع قوي لتطور القصة والرواية ، كما يذهب إلى ذلك (أوسبنسكي) الذي يرى أن مادة القصة (تتكون في ضوء التعارض بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية) »[١٣٠] .

الرؤية الداخلية

١ . الراوي بضمير المتكلم

يحضر ضمير المتكلّم في قصص كثيرة ، وقد لاحظت أنه غالباً ما يكون بطل القصة ، أو الشخصية الرئيسية فيها ، وبالتالي فهو يروي أحداثاً ووقائع خاصة به ، ويكشف عن العالم الداخلي لذاته ، وهذا هو أهم أشكاله وتجلّياته .

وقد يأتي على نحو آخر ، الراوي متكلم لكنه ليس مشاركاً في الأحداث ، بل مراقباً لها ، إنه ليس بطلاً أو شخصية أساسية ، ويخرج هذا الشكل من ضمير المتكلم إلى الراوي الشاهد ، إذا وقف عند حدوده التي تفرضها طبيعته وهويته الفنية بحسب العالم الداخلي للقصة ، وقد يتحول إلى راو كلّي المعرفة ، فيكون عبئاً على الأحداث ، كما هو المعتاد في مثل هذا الشكل من الرواة ، كما سيتضح عند دراسة الراوي العليم أو كلّي المعرفة .

قصة «المطرقة»(١٣١) لأمين شنار ، تعتبر نموذجاً ناجحاً للقصة التي تتواءم عناصرها ، وتحقق انسجاماً داخلياً ضمن المنطق الخاص للقصة مع بعضها البعض ، فقد اختار القاص الراوي المتكلم ليكشف عن قصته ويرويها لنا ، حيث يكثّف حالةً كابوسيةً تقترب من الجنون يعاني منها بطل القصة فتمتلئ بالأحاسيس الحادة والانفعالات المتوترة ، ويبدأ (البطل) بالانفصال عما حوله حتى يقصرُ علاقته على الصغيرة (رجاء) .

ثمة ارتداد من الخارج إلى الداخل ، أي أن القصة تعتمد على الرؤية الداخلية ، حينما يصبح الخارج موحشاً وآيلاً للخراب ، فيلجأ الإنسان إلى ذاته ، ويحاول استرداد وعيه بذاته وبالعالم ، ليحافظ على الحد الأدنى من التماسك ، بدلاً من بعثرةٍ مؤكدة للذات عند اتصالها المهزوز بالعالم/ الخارج .

هذا يسوّغ تماماً مجيء القصة بواسطة راو مُتكلّم ، ينسجم مع بنية القصة ويصنعها في آن ، حيث نعثر على الكشف الجوّاني ، فتسيطر الذات على اللغة لتتحوّل إلى لغة وجدانية مؤثّرة ، تتمثّل أسلوب الشعر في طرائقه التأثيرية .

ترتدي القصة لبوساً شعرياً وتضجّ به في آن ، لا نستغرب في المشهد القصصي تجريد الذات ومخاطبتها باعتبارها ذاتاً أخرى ، وإذا كان هذا المنحى جديداً على القصة ، فهو تقنية شعرية معروفة منذ (امرئ القيس) عندما يخاطب نفسه بضمير «أنت» في هيئة تجريد رمزي له مسوّغاته الدلالية ، وفي قصة «المطرقة» :

«تركت جسمي بكل عوالمه المنهارة ، وأخذت أتفرج عليه من بعيد في إشفاق ، هذا رأسي مثل رؤوس الناس . . وبجرأة نظرت إلى الداخل فرأيت الفراغ يلتهم الغيوم» .

إن أي راو آخر لا يستطيع نقل هذه الحالة الكابوسية من انشطار الذات وانقسامها ، ولا يستطيع أن يصّنع منها فواعل ومؤثرات ، تشعرنا بقوة تأثير النص وحرارته ، لكن الراوي المتكلّم عبر كشفه عن وجدانه ونفسيته يمدنا بهذه الحرارة ، ويشكّل بنيةً داخلية مكتملة .

الرؤية الذاتية الكابوسية تنسجم مع هذا النمط من الراوي ، ثم يؤثر هذا في أسلوبية اللغة لتتحوّل إلى لغة شعرية لا تعتمد على المجاز والصورة فحسب ، بل على تقنيات القصيدة في البناء الفني .

في مقابل ذلك يتضاءل دور المكان لصالح هيمنة الذات ، وما يتعلق بها على مساحة القص، وينحسر دوره في اتصاله بتوتّر الشخصية ، من ناحية كونه «جغرافياً» أو «ظرفياً» فحسب ، فالحالة هي ذاتها بتغيّر الأمكنة (البيت، والطريق ، والمقهى ،والمدرسة) ولا يؤثرتغيّر المكان على تغيير الحالة الكابوسية التي يعاني منها المتكلم .

أما البعد الزماني فهو يمتد من الصباح إلى صباح اليوم التالي ، أي مدة أربع وعشرين ساعة فقط ، ويأتي التعبير عنه شعرياً / كابوسياً ، لينسجم مع طبيعة القصة وشبكة علاقاتها الفنية :

- في بداية القصة : كان الصباح يصرخ ويضجّ ويقهقه .
- ومع تقدم الوقت : الصباح غلام عربيد ، يلوّن الطرقات بضحكاته وسخرياته .
- ثم يمرّ النهار ويأتي المساء «أمي تقدم طعام العشاء . . »
- في الليل تزداد الحالة سوءاً ، البطل لا ينام فهو أسير كوابيسه وهوسه «ظلام . . ظلام يسود البيت ، لا إنهم كاذبون لم ينم منهم أحد . . أما تسمع نهنهة البكاء تحت كل لحاف . . » .
- ثم يأتي الفجر «الفجر يولد . . دعاء حار تختلج به شفتاي (اللهمّ أعدني إلى الظلام ، عيناي لا تتحملان جبروت النور) وثمة توصيف آخر يتصل بالكابوس وحالة الفزع «وعدت إلى فناء البيت . . الديكة . . مابالها تصرخ؟ هل تقمّصتها الشياطين؟» .

صياح الديك الذي يمتلك في الأصل دلالة إيجابية في المرجعية الدينية ، تتغير دلالاته ويصبح شيطانياً ، وليس ملائكياً .

وفي نهاية القصة يوظّف تقنية القصيدة عندما تستدير نحو البداية وتكررها ، لتبدأ من جديد في دوران كابوسي مفزع .

ليس هناك بداية ونهاية ، هناك فزع وقلق يملآن عالم الشخصية ويتوزعان في زمانها ، وبذلك تتّسق التقنية مع ضمير المتكلم أيضاً ، وإبراز معاناة البطل ضمن شبكة علاقات فنية تمتلك نظامها ومنطقها الخاص .

٢ - الراوي كلّي المعرفة

من القصص التي يتضح فيها حضور هذا الراوي قصة «رأس الشيخ والقطار»[(١٣٢)] (لصبحي شحروري) ، حيث يروي بضمير الغائب ، عن شخصية تعاني من الكوابيس والفزع ، وهي تشترك بذلك مع بعض ملامح شخصية قصة «المطرقة» لأمين شنار ، لكن الاختلاف في البناء الفني واللغة والرؤية اختلاف كبير ، لا يجيز عملية المقارنة .

الراوي هنا هو الكاتب الذي بنى عالم قصته ، لكنه لم يتمكن من الاحتفاظ بمسافة كافية بينه وبين ذلك العالم ، بحيث يبدو مستقلاً بما فيه من علاقات داخلية ، غير مرتبطة بوحدتها في ذهن الكاتب .

حضور هذا الراوي كشف عن الكاتب ، وعن تدخله في الشخصية ونيابته عنها في الكشف عن انفعالاتها وأحاسيسها ، دون أن يبدو تدخله مسوّغاً إلا بكونه كاتب القصة ، فقد تجاوز دور الشهادة إلى التحليل والكشف بالرغم من أنه ليس شخصية من شخصيات القصة ، وليس مشاركاً فيها .

«عندما أفاق من نومه مذعوراً كان القطار مازال يزحف على جسده ، وسعل بقوة ليتأكد من أن الدخان لا يملأ وجهه ورئتيه ، وتطلّع حوله بنظرة زائغة هلعة ، فكان أن طالعه وجه زوجته وقد جلست في فراشها مسندة ظهرها إلى الجدار وقرأ في عينيها نفس النظرة المشفقة الجزعة» .

يسرد الراوي عن «غائب» يكاد يكون هو نفسه ، أو كأن الراوي والشخصية والكاتب هم إنسان واحد وليسوا شخصيات متعددة ، لكن هل يتناسب ضمير الغائب مع طبيعة الحالة الكابوسية ، هل يكشف عن الداخل ، أم أنه يصف وينقل ما هو خارجي؟

لنحاول أن نجرب تبديل الضمير في الجزء الذي اقتطفناه ، ونرى أثر هذا التبدّل في الحالة المنقولة .

«عندما أفقت من نومي مذعوراً ، كان القطار مازال يزحف على جسدي وسعلت بقوة لأتأكد من أن الدخان لا يملأ وجهي ورئتي وتطلعت من حولي بنظرة زائغة هلعة ، فكان أن طالعني وجه زوجتي وقد جلست في فراشها مسندة ظهرها إلى الجدار ، وقرأت في عينيها نفس النظرة المشفقة الجزعة» .

في حالة المتكلم يصبح حديث الإنسان عن نفسه وحالته الذاتية ، وكابوسه والقطار الذي يزحف على جسده أمراً مقبولاً ، أي أن مجموع ما تمنحنا إياه البنية السردية والبنية الدلالية يصبح مسوّغاً من داخل القصة نفسها ، وحسب ما يفرضه نظامها الداخلي وليس استنادها على ما هو خارجها من وقائع .

سيطرة الراوي العليم على القصة أدّى إلى رتابتها ، وقلّل من قيمتها الدلالية ، لأن هذا الراوي غير حاضر و أصلح لأن يؤدي دوراً خارجياً / وصفياً ، ولكن عندما يحاول هذا الراوي أن يحلّل من الداخل ، وأن يعكس داخل الشخصية وهواجسها ، يصبح وجوده ثقيلاً وغير مسوّغ فنياً .

عندما يقوم هذا الراوي بوظيفة الوصف والمراقبة يصبح مقبولاً :

«فمنذ أشهر وشوارع المدينة تغصّ بسيارات الجيب التي لا تنفك تروح وتجيء ، تُطلّ منها وجوه حمراء منتفخة ، ويتعلق بمؤخرتها صبية صغار ، ينشلون منها أي شيء تصل إليه أيديهم» .

سيطرة هذا الراوي تؤدي إلى هيمنة السرد الخارجي ، وعدم نجاحه في الامتداد إلى داخل الشخصية ، وكذلك ينتج عن الاتكاء الكامل عليه ، انحسار التقنيات الأخرى مثل الحوار أو تيار الوعي أو الحلم وغيرها ، وعدم الإفادة منها بصورة مقبولة ، وحتى حين يكون في القصة تذكّر وعودة إلى الوراء ، فإنه يأتي عبر وسيط هو صوت الراوي الذي يتدخل في المنطوق الخاص بالشخصية .

الرؤية الخارجية

١ـ الراوي الشاهد

يراقب الأحداث ، ويرصد لنا ما يظفر به ، لكنّه لا يتدخل فيها ، بمعنى أنه يحافظ على مسافة معينة بينه وبين ما يرويه ، ودوره في القصة هو الذي يحدد هذه المسافة ويتحكّم فيها .

«إنه بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر ، وبمثابة الأذن التي تكتفي أيضاً بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع . . »[١٣٣].

ومن هنا يكثر حضوره في القصص التسجيلية ، التي تُعنى برصد المرئي أو المسموع ، دون تحليل من الراوي ، ودون تعليق منه على الأحداث ، لأن هذا التعليق يصبح عبئاً على القصة ، باعتباره خارج علاقاتها وبنائها ، فهو يمثل رأي الكاتب وموقفه ، مصرحاً به خارج شبكة العلاقات وليس ضمن علاقات القصة وتشابكاتها .

تمثل قصص (نمر سرحان) بوضوح طبيعة هذا الراوي وأمانته في القيام بدوره في حدود ما يسمح به النظر والسّمع ، دون تدخل في أغلب الأحيان ، ويتضح حضوره بصورة كبيرة في القصص التي ترتفع فيها وتيرة التسجيل ، وتهيمن على مساحة القصة .

في قصة «جنازة وراء الحدود»[١٣٤] يكون السرد بضمير الغائب «كان سامي يقف إلى جوار والده متكئاً على (إفريز البرندة) ويحملق في البعيد» .

ما يُروى هنا هو نتيجة للمراقبة والمشاهدة ويتّضح ويزداد سطوعاً مع تقدم القصة «في الطرف الآخر وراء الحدود ، ووراء حاجز الأسلاك جنازة تسير ، وتتبعها ثياب نسائية . . » .

وعندما يروي لنا منطوق الشخصية وكلامها ، فإنه لا ينوب عنها ولا يصحح ألفاظها ، بل ينقلها كما هي ، حارّة متوهجة ، تماماً كما سمعها من الشخصية ، على فرض أن ذلك حدث ، وقد وضّحتُ ذلك في دراسة اللغة عند (نمر سرحان) ، وكيف أن الحوار يأتي مطابقاً تماماً لما تقوله الشخصية في الواقع الحقيقي .

وقد يختلط المرئي والمسموع معاً :

«والده متقوقع على كرسيه يردد (لا حول ولا قوة إلا بالله) ، الدايم الله والعمل الصالح» .

ينعكس حضور هذا الراوي على القصة كلها ، ليمنحها لغة خاصة ، وبنية سردية مختلفة أيضاً ، بحيث يسيطر جانب التسجيل على كل عناصر القصة ، فتصبح اللغة التسجيلية بمثابة آلة التصوير أو التسجيل ، فلا يتصرّف في المشاهد المرئية ، ولا في اللغة المسموعة ، ولا يقوم بتأويلها لأن وظيفته هي المراقبة ، ولا تسمح له بالتدخل .

في قصة «أولاد بلدنا»(١٣٥) لنمر سرحان أيضاً ، يحضر هذا الراوي ، ويقوم بتسجيل ما أمكنه ضمن إمكانات البصر والسمع ، يحافظ على مسافة تحدّدها وظيفته حتى نهاية القصة عندما يتدخل مسفراً عن تدخل الكاتب نفسه :

«شيء واحد كان يزعجه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ، سيقول أهل (السنديانة) ، مات كالكلب ، طول عمره خاين من ظهر خاين ، مات بحراسة أسياده ، أنّى لهم أن يعرفوا ما كان يعتمل في قلبه الكبير!!» .

كيف عرف الراوي «ما كان يعتمل في قلبه الكبير» وأنه كان يفكر على النحو الذي كشفت عنه القصة ، هل هناك وسائط استنتج منها الراوي ذلك؟ هل ترك رسالة أو ورقة صغيرة؟ هل سمعه أحد في لحظاته الأخيرة؟

لاتجيب القصة عن ذلك ، فالقاص/ الراوي جعله وحيداً في لحظاته الأخيرة ، ولم يحافظ على المسافة المطلوبة بينه وبين الشخصية ، وعرض لنا موقفها الوطني بتدخّل منه ، وليس عبر العلاقات البنائية داخل القصة نفسها .

من القصص الممثّلة للراوي الشاهد أيضاً «زينة»(١٣٦) لصبحي شحروري ، ويحضر متكلّماً بما يوحي أنه أحد شخصيات القصة ، لكن دور المراقبة يغلب عليه ، فما ينقله ليس قصته هو ، بل قصة (زينة) المرأة اللاجئة التي تزور زوجته وتتحدث معها ، ويغضب لكثرة حديثها عن «الفردوس المفقود» ، و «المجد الضائع» .

تقنية السماع هي التي تحضر في القصة أكثر من الرؤية ، لكنه لا يترك (زينة) تتحدث إلينا ، بل يلخّص لنا ما تتحدث به (زينة) .

«فالبامية التي لا تستطيع قطفها إلا إذا تسلقت ساقها ، والجاموسة التي تحمل «أتخن» رجل فوق قرنيها ، والتي لا يغادر لبنها المغطاس ولو قلبته .» .

كان يمكن لهذا الراوي أن يقوم بدوره حتى في ظل هذا التلخيص لأحاديث (زينة) ، وهو ما لا يخلو من رائحة التدخل عبر عملية الاختيار التي يمارسها القاص ، لكن تدخله عبر طرح أسئلته الشّخصيّة وتأملاته حول (زينة) بما لا ينسجم مع خط السرد ، قلّل من تحمّل هذا الراوي لدوره ، وأدى إلى نوع من التخلخل في بنية القصة .

إن الأسئلة والمناقشات الصريحة تظلّ خارج السرد ولا تذوب فيه «أصحيح أن هذه الكومة قد مرّت بكل تلك النّعم ؟ . . . لو أن شيئاً من ذلك حدث ، إذن لتحدّدت ملامح وجهها ، ولدبّ شيء من البريق في عينيها ولاستقام عودها . . » .

هذا التحليل والتأمّل يظل خارج القصة ولو حذفناه لما تقلّصت البنية ولما اهتزّت نهائياً ، لأنه ليس جزءاً من السّرد ، بقدر ما هو متضمن لأسئلة الراوي الذي يختبئ المؤلّف خلفه .

٢- كاتب يروي من الخارج

يقدّم لنا هذا الراوي وقائع القصّة بأحداثها وشخصيّاتها ، بما يقترب مما يقدمه الراوي كلّي المعرفة ، لكنه يختلف عنه في اعتماده على وسائط تساعده على تقديم مسوّغات كافية مضمرة ، تخفي قدرته على ما يقدّمه أو يسرده ، وكثيراً ما يترك بعض الأشياء دون حسم[١٣٧] لعدم تأكده من ذلك ، مما يتيح لنا إمكانية التأويل والقراءة وفق الاحتمالات الممكنة .

الراوي هنا «يبحث عن وسائل تخوّله رواية ما يروي ، أو تخوّله الصلة بما يروي ، لكن دون تدخّل فيها»[١٣٨] .

يمكن أن نمثّل على هذا الشكل من الراوي بقصّة «خضرة»[١٣٩] لمحمد أبو شلباية ، والراوي الرئيسي فيها هو الكاتب الذي يروي عن وقائع وأحداث يعرفها أو يسمع عنها عبر وسائط نقلتها إليه ، دون أن يوهمنا بأنه يعرف كل شيء ، إذ أن معرفته محكومة بعلاقته بالشخصيات التي يروي عنها ، وثمّة مسافة تتحكّم في طبيعة ما يرويه .

ينقل لنا الراوي بعض الأحداث المتعلّقة باللاجئين في السنوات الملاصقة للنّكبة ، ويركّز على حالة أو نموذج هو (أم كامل) وعائلتها المكوّنة من (خضرة) الصبيّة الجميلة ، وإخوتها الأربعة ، لتكون نموذج اللاجئين في تصادمه مع الطبقة الغنيّة في المدينة .

تبدأ القصة بإخبارنا عن أحداث عامّة تتعلّق بشعب كامل هو الشعب الفلسطيني ، وينسحب الراوي ولا يكاد يظهر ، لأن ما يرويه عام ، فيتركه كأنما هو دون راوٍ :

«في شتاء سنة ١٩٥٠ ، كانت أسراب اللاجئين تفرّ أمام الثّلج والزّمهرير . . . إلى غور أريحا حيث الدفء والماء الوفير . . . ، وراحت المئات ، فالألوف ، فعشرات الألوف تقطع أشجار السّدر العتيقة القميئة . وتطهّر الأرض من العقارب والأفاعي ، وتقيم خرابيش من أكياس الخيش وعرائش الأشجار الجافّة» .

لا خصوصيّة للراوي هنا ، لأن ما يرويه هو أخبار معروفة وشائعة ، ولذلك ينسحب ويترك الأحداث والوقائع تروي نفسها ، ثم عندما يبدأ في التخصيص وتضييق الدائرة حول نموذج محدد ، يظهر الراوي ويتّسع دوره ، حيث يخبرنا بأنه ووالديه العجوزين كانوا ضمن هؤلاء اللاجئين ، «وكان على بعد أمتار خربوش آخر تقيم فيه أرملة عجوز تدعى (أم كامل) مع أولاد شباب أربعة ، وفتاة في ميعة الصبا ، كان اسمها (خضرة)» .

يتدرّج الراوي في الكشف عمّا يرويه ، فهو يعمل في مدرسة الصليب الأحمر ، ولذلك كانت معاناته أقلّ حدّة من بقية اللاجئين ، وهو أمر يفسّر وعيه وثقافته في بعض أجزاء القصة، ولذلك لا نستغرب معرفته بنشيد الإنشاد ، وبوعيه المتقدّم وخاصة فيما يتعلّق بالرؤية الطبقيّة والموقف من الطبقة الغنيّة في المدينة .

ويدعى الراوي/ الكاتب أثناء عودته من المدرسة إلى (خربوش) أم كامل «وكان في (الخربوش) رجل غريب ، لم أكد ألمحه حتى عرفت فيه سمساراً من أولئك السماسرة الذين انتشروا في تلك الأوقات لسوق اللاجئات إلى المدن خادمات في البيوت الراقية» .

يسعى السمسار لإقناع العائلة الفقيرة وإغرائها «وفتح باب الجنة على مصراعيه أمام تلك العائلة اللاجئة المشردة» .

هذا الإغراء لا ينطلي على الراوي فهو يعرف ما يحدث في البيوت الراقية ، ولذلك يرفض عمل (خضرة) في المدينة عندما يُسأل عن رأيه ، ليس لأنه يرفض قيمة العمل أساساً ، بل لأنه يعرف مصير الخادمات والاستغلال البشع الذي يتعرّضن له :

«لو كانت (خضرة) أختي لرفضت مثل هذا العمل» .

تنتقل القصة لتروي الأحداث بعد مرور أربعة عشر شهراً ، بعد أن تذهب (خضرة) للعمل، ويعود الراوي إلى المخيم . هنا تصبح الأحداث والوقائع في المرحلة السابقة غير معروفة بالنسبة إليه ، ولذلك يبحث عن وسائط لنقل أحداثها :

«وسألت فقيل لي : لقد أصبح صباح ، فإذا الناس في المخيم يتهامسون بأن خضرة ستصبح في دار الأسياد أمّاً ، وجاء صباح آخر والناس يقولون إن الإخوة الأربعة ذهبوا

«ليريّحوا» أختهم (خضرة) ، وبعد ذلك «يتيهون في هالدنيا الملعونة» .

هنا لا يروي على لسانه بل عبر وسائط ، فهناك من أخبره ببعض الوقائع «قيل لي» وكذلك «الناس يقولون» ، أي أنه يتجنّب سرد مالا يعرف ، أو ما لم يشهد حدوثه ، فينقله على ألسنة الناس .

في ظل هذا الموقف تتجلّى المسافة التي تفصل الراوي عن الأحداث والشخصيّات ، وتتّضح صورة الراوي/ الكاتب وطبيعة دوره في القصّة ، من حيث عدم التّدخل في أحداثها ، والبحث عن وسائط تعينه على نقل ما يرويه .

وفي نهاية القصة ، يسأل الراوي عن بعض الأحداث والأخبار ، «وعندما تساءلت عن قبرها ، ضحك لاجئ كهل وقال : يا ابني في هالحالات الذباب الأزرق ما بعرف القبر» .

إنه يروي من خارج ، ويتجنب الخوض في مشاعر الشخصيّات ، ولذلك لا نجد أي كشف جوّاني في القصة ، لأن ذلك ليس من مهمّة هذا الراوي وليس باستطاعته القيام بهذا الدّور .

إن محافظة الراوي/ الكاتب على دوره ، ومحافظته على المسافة الضرورية بينه وبين شخصياته أدّى إلى تماسك القصة ومتانة علاقاتها ، وبالرغم من النهاية الممتلئة عذاباً وموتاً ، فقد بدت القصة مقنعة وعميقة الدلالات ، فيما يتعلق بتصوير واقع اللاجئين ، وتعرضهم لشتّى أشكال القسوة الاجتماعية والاستغلال البشع من قبل الطّبقة الأخرى .

في قصّة «بستان الصقيع»(١٤٠) لماجد أبو شرار ، يحضر الراوي/ الكاتب ، ومعه أيضاً بعض الوسائط المساعدة على نقل القصّة .

الراوي في «بستان الصقيع» موظّف في الشؤون الاجتماعية ، يتحدّث عن فتاة لاجئة تقدّم أوراقاً تطلب فيها معونة اجتماعية بعد وفاة والديها ، ويلجأ إلى تقنية (الحوار) ويسمح لها بالاتّساع كبديل عن السّرد ، وباعتبارها أحد وسائط نقله عن الشخصية «فتحت أحد أدراج مكتبي وأخرجتّ نماذج وسألتها :

ـ اسمك ؟

ـ حياة .

ـ كم عدد أفراد أسرتكم ؟

ـ أربع شقيقات وشقيقان أكبرهم في العاشرة» .

هذه النماذج التي يعبّئها الموظّف الذي يمثّل الراوي دوره ، إحدى وسائط النّقل ، لإضاءة

الشخصيّة والاقتراب منها ، وهي تسهم أيضاً في الحدّ من هيمنة الراوي ، فلا يظهر كلّي المعرفة دون مسوّغات كافية .

ويستفيد الراوي من الأوراق التي تقدّمها ، «وعدت أقلب أوراق حالتها . . » .

فهذه الأوراق هي التي تدلّه على أن الفتاة ينبغي أن تراجع المكتب التابع للوكالة وليس مكتب الشؤون الاجتماعية الذي يعمل الراوي فيه .

هذا الراوي لا يسقط المسافة بينه وبين ما يرويه ، ويستعين بوسائل مساعدة تقدّم له المعرفة بالشخصية والاقتراب منها ، ولذلك لا يتدخّل في الأحداث ، بل ينقلها ويرويها وفق ما تبيحه مسافة ابتعاده عنها ، وطبيعة علاقته بها وبالشخصيات التي بنى القصة عليها .

بطولة المكان في قصص (الأفق الجديد)

القرية الفلسطينية

تحضر القرية الفلسطينية ، مشكّلةً البعد المكاني في عدد من قصص (الأفق الجديد) ، حيث يضيء القاص جوانب من ملامح تلك القرية وحياتها ، ويركّز على وصف بعض المشاهد المتّصلة بها ، لتصبح جزءاً من نسيجه القصصي ، وتسهم في تكوين بنية القصة .

ولعل الخطر الذي هدّد المكان الفلسطيني مثلما هدّد الإنسان الذي يعيش فيه ، قاصداً تدمير الإنسان والمكان وتبديل ملامحهما ، قد أدى إلى الحفاظ على ذلك المكان ، عبر تصويره وتثبيته في الكتابة القصصية ، التي تتّسع بطبيعتها لمثل هذا الاهتمام ، فالمكان من عناصرها المعهودة ، ولكنه لم يكن بؤرةً مركزية ، ولم يشكّل اتجاهاً لافتاً في المراحل السابقة ، ولم يتجلّ في القصة بوضوح مثلما تجلّى في مرحلة (الأفق الجديد) .

اكتشف القصاصون أهميّة المكان ، وكما يقول (محمود شقير) في سياق حديثه عن هذه التجربة : «القرية الفلسطينية كانت اكتشافاً مدهشاً ، وكان مجرّد قيامي برسم معالمها وبعض الأحياء منها ، ولقطات أو أجزاء شخوص من شخوصها ، كان في حدّ ذاته شيئاً يدعو إلى الاهتمام ، وشيئاً يدعو إلى الدهشة ، لقد كان القرّاء ، ينبهرون لقدرة القاص على تشخيص القرية التي يعرفونها»(١٤١) .

وعندما نحدّق في قصص (محمود شقير) نجد أن القرية الفلسطينية قد اختلطت بنسيجه القصصي ، وبدت بعداً مهماً من أبعاد قصصه ، بحيث لا تنفصل عن الإنسان أو الزمان أو اللغة .

كما تمثّل (نمر سرحان) ملامح القرية في بعض قصصه ، وكذلك (ماجد أبو شرار ، وصبحي شحروري) في بعض نتاجهما القصصي .

استمدّ القصّاصون من القرية مادّة قصصهم ، سواء عن طريق تصويرها البرّاني ، أو تجاوز

الصّورة الخارجية إلى ملامح إنسانها ومكانه ، مما يؤدي إلى أن تقوم تلك القصص بالكشف عن الأبعاد النفسيّة والجوانيّة لإنسان تلك القرية ، وهوأمر متمّم للتصوير الخارجي ومكمل له .

في قصة «نجوم صغيرة»(١٤٢) لمحمود شقير ، تحضر صورة القرية وملامحها وروائحها ، بحيث تكوّن المناخ العام الذي يظلّل الأبعاد الأخرى .

«كان عبد المعطي يقطع الزقاق في نزق ، وكان يغرق نظره في البيوت المتكوّمة على جوانب الزّقاق ، وكانت أدخنة الروث تعبق في الجو فتحيله كريهاً ، يابساً . . جافاً ، وأحسّ أنه يختنق هو الآخر . . . واقترب من بوابة مهترئة . . ودهمه اليأس ، وملأت أنفه الروائح الكريهة . . » .

نحن هنا أمام مشهد الزقاق (وليس الشارع أو الطريق) ومن حوله بيوت بسيطة فقيرة ، وثمة روائح وأدخنة يسببّها روث البهائم ، وهذا جزء من جو القرية إذ يشكّل الرّوث أهميةً كبيرة في إشعال النار لإعداد الطعام ، أو طهو الخبز على نار يرتفع منها الدخان بما يشبه الغمامة .

وفي القصة نفسها تظلّ القرية حاضرة في ملامح الشخصيات وسلوكها ، ومن ذلك نقل ألعاب الأطفال ، حينما ينتظرون المطر ، أو تبدأ ملامح الشتاء بالبروز ، «قالت طفلة : يلله يا أولاد نعمل أم الغيث» .

«أم الغيث» لعبة مشهورة للأطفال في القرى عند بداية الشتاء ، وقد سمّاها على لسان الطفلة : عملاً ، فهي قالت (نعمل) وليس (نلعب) ، وفي هذا إشارة إلى الجدّية التي انسحبت على كل شيء في القرية حتّى ألعاب الأطفال .

«واحتشدوا بعضهم حول بعض ، واتجهوا صوب الزقاق الرئيسي ، وراحوا يغنّون بحماس :

راحت أم الغيث تجيب رعود

ما جات إلا الزرع طول القعود»

أما قصة (اليوم الأخير)(١٤٣) لمحمود شقير ، ـ كما في قصته السابقة ـ فتتّخذ من القرية مكاناً لها ، وتبدأ بتصوير مشهد من حياة تلك القرية :

«كان الديك يصيح بحيويّة فيما هو يستعرض جناحيه بين الدجاجات في القنّ المعتم ، وقد

تناهت صيحاته إلى أذني (أمينة) فهبّت من نومها متمطّية متثائبة» .

إنه صباح القرية ، حيث صياح الديك يؤذن بذلك الصبّاح ، وحيث الصحو ، أيضاً لا يكون على رنين المنبّه بل على صيحات الديك ، وأول نشاط تبدأ به (أمينه) بعد أن تصحو ، العناية بالدجاج وإطعامه ، لأنه يشكّل أحد ملامح حياة القرية ، وأحد اهتمامات المرأة القروية .

وتنتشر ملامح القرية وأزقّتها وبيوتها وملامح شخوصها على مساحة القصّة ، لتصطبغ بهذه الملامح ، وتشكّل ظلالاً لا تُفهم القصة دون التنبّه إليها وتحليل ارتباطها بالأبعاد الأخرى .

وتبدو صورة القرية الفلسطينية واضحة في أغلب قصص (نمر سرحان) مثل قصة «جنازة وراء الحدود» (١٤٤) حيث يقدم لنا صورة مرئية للنّصف الآخر من القرية الحدوديّة التي قسمتها الأسلاك الشائكة .

وفي قصة «البيت الأخير» (١٤٥) نحن أمام قرية فلسطينية يهدّدها الاحتلال ويغيّر في ملامحها ، يهدم بيوتها الفلسطينية المميزة ، ويبني بيوتاً ذات ملامح غريبة : «في كل يوم يتهاوى بيت قديم البناء . سقفه من الخشب تمرح في أرجائه الفئران ، تمتلئ جنباته بمخازن القمح والزيت والسّمن والصّوف . . ويُبنى مكانه بيت آخر ، غريب القسمات . . سقفه قرميد أحمر ، وفي أطراف سقفه مداخن تتنزّى منها روائح كريهة» .

المخيّم

المخيّم من الظواهر المكانية الجديدة في الكتابة القصصية في هذه المرحلة ، وقد بدأ ظهوره وتكونه ظاهرة واقعية بعد النكبة ، ليكون أحد امتداداتها ونتائجها .

ومن القصص التي اتخذت من المخيم بعداً مكانياً لها ، قصة «يوم العيد» (١٤٦) لمحمد أبو شلباية ، وهو يبدو مكاناً فقيراً كالحاً ، حيث الأكواخ هي البيوت ، وحيث الناس يتواصلون ويتحدّثون كما هو معتاد في الأماكن الفقيرة ، أي أن سلوك الشخصيّات يتواءم مع المكان الذي تعيش فيه .

المخيم في هذه القصة ذو مكونات خاصة ، وحياة مختلفة عن أي مكان آخر ، مما يجعل طبقة اللاجئين مختلفة عن سواها ، ولننظر في الصورة التالية :

«جاء العيد ، وأفاقت هاجر وجدّها . . وراحا يرتديان ملابس العيد ، وكانت تشكيلةً عجيبةً جمعتها تلك الأسرة اللاجئة من (بقج) الوكالة والهيئات التبشيرية ، فارتدت هاجر فستاناً مزركشاً طويلاً فضفاضاً ، كان في الأصل لفتاة في العاشرة من عمرها ، وحذاءً أكبر من قدميها بثلاث (نمر) على الأقل ، وارتدى الشيخ عمامته التقليدية ، ومعطفاً له ياقة من الفرو ، وحذاءً ذا كعب عال» .

في هذه الصّورة العجيبة تعبير عن الفقر الذي يعيشه أهل المخيّم ، فوظيفة الملابس هي ستر الجسم ووقايته ، ولم يعد لها هدف تزييني مما هو معتاد ، وعندما يدور الحديث عن المدينة يقول الجدّ للحاج (أحمد) صاحب العربة يا حاج ، إن العيد في المدينة يختلف عنه في المخيمات . . . الرجال هنا على الأقل لا يلبسون معاطف وأحذية نسويّة» .

المخيّم ينشر ظلاله على كل ما حوله ، ويبني القاص عالماً متوائماً مع مكونات المخيم ، حيث سلوك الشخصيات ينبثق عن الأبعاد في القصة ، ولا يبدو سلوكاً غريباً على الشخصية .

يذهب اللاجئون مع أطفالهم إلى متنزّه المدينة في عربة الحاج أحمد «وبعد دقائق كان الجميع أمام الباب الرئيسي للمتنزّه ، ولكن (أفنديا) صرخ فيهم باحتقار . . الباب الثاني . . الباب الثاني . . شو انتو مبتفهموش ، هذا الباب مش لكم» .

هكذا يصبح هناك تمييز بين لاجئ وغير لاجئ ، فالأفندي (رمز البرجوازية أو المدنية) لا يقبل دخول اللاجئين من الباب الرئيسي لعلمه بفقرهم وبؤسهم وعدم إفادته منهم مادياً .

وفي قصة أخرى لمحمد أبو شلباية وهي «الحاج إبراهيم»[١٤٧] نجد المخيّم أيضاً يحضر بوصفه بعداً مكانياً للقصة ، وإذا كان المخيم مكوّناً من بيوت على شكل أكواخ متراصّة في قصّة (يوم العيد) فإنه في قصّة «الحاج إبراهيم» مجموعة من الخيام أو الخرابيش ، وكأنما تؤرخ القصّة هنا لظاهرة المخيّم ونشوئها في الواقع الفلسطيني .

يقيم اللاجئون في الخيام ، وهم فقراء يتحدثون عن تمر الوكالة وعن الوطن ، أي أنهم عاطلون عن العمل ، لا يقومون بشيء سوى الحديث ولعب (السيجة) ومن بين هؤلاء يُبرز القاص شخصية (الحاج ابراهيم) الذي يسير بين تلك الخيام ، ويهتف بصوت خافت :

«يا رب . . يا رب ارحمنا . . ارحمنا إحنا اللاجئين» .

فالحاج ابراهيم فقير مثل بقيّة اللاجئين ، ولذلك يبتسم باكتئاب وهو يخبر لاجئاً آخر بما قاله الطبيب «أعطاني دوا وحبوب ، وقال لازم أشرب مرقة جاج وحمام وآكل فواكه كثير» ،

ومن أين له ذلك وهو الفقير اللاجئ ؟؟

وفي نهاية القصة يتذكر الحاج إبراهيم قريته البعيدة ، لإحداث نوع من التّوازن في حياته البائسة ، يذهب بذاكرته إلى هناك «ولم يعد يعيش في المخيم الأربد الجاثم فوق أرض الغور ، وإنما كان يعيش في الأرض التي اقتلع منها ، مع زيتونه وتفّاحه وعنبه ، مع برتقال بيارته ، ومع سنابل قمحه . . . » .

المدينة

تشكّل المدينة أو جوانب منها بعداً مكانياً لعدد من قصص (الأفق الجديد) ، ويرتبط هذا الاختيار بالشخصيات التي تنقل لنا القصص جوانب من حياتها ، ففي قصة «خروب يا عطشانين»[١٤٨] للكاتب (لطفي ملحس) ، جوانب من مدينة عمّان ، حيث ترصد القصة عدداً من أماكنها وملامح هذه الأماكن ، بحيث يشكّل ذلك قيمة جديدة في القصة تتمثّل في الرّصد المكاني الذي تقوم به ، لتنقل لنا صورة عن مدينة عمّان وتطورها ، وبعض ملامحها في تلك السنوات .

فحين ترصد القصة حركة الشخصيّة ، ترصد إلى جانب ذلك ، المكان جغرافياً ، «خرج (أبو سليم) في الصباح من بيته الكائن على طريق (السيل) في عمّان ، قاصداً سوق (المهاجرين) الطّويل ، وبعد أن انتهى منه ، انعطف نحو شارع (السّعادة) حيث الناس في ذهاب وإياب وحركة دائمة ، وظل يواصل سيره حتى توقّف عند دائرة البريد بالقرب من صالون الحلاّق (تحسين) الذي كان جاراً له أيام عاشا في مدينتهما (حيفا) . . . » .

لقد اتّسعت عمان بعد النّكبة ، وانضاف إليها سكّان جدد ، صاروا جزءاً من بنيتها الجديدة ، فأبو سليم بائع الخرّوب وتحسين صاحب صالون الحلاقة ، وغيرهما من اللاجئين ، استقرّوا في مدينة (عمّان) ، ومضوا يسهمون في حركتها ونشاطها .

فإضافة إلى ما يمنحنا إياه السّرد من معرفة بشخصيات القصة وحركتها ، نتعرّف إلى المكان وملامحه (طريق السيل ، سوق المهاجرين ، شارع السعادة ، دائرة البريد) ، وفي القصة نفسها يرد ذكر (المسجد الحسيني الكبير ، والمستشفى الوطني ، ومستشفى الحكومة) مما يشكّل إضاءة لمدينة عمان ، وملامحها في تلك السنوات ، ويشكّل قيمة جديدة للقصة تنضاف لقيمتها الفنية .

لعل هذه القصة من أوائل القصص التي رصدت تطور مدينة عمّان وملامح أمكنتها ،

إضافة إلى بعض قصص الكاتب (محمود سيف الدين الإيراني) ، وهو اتجاه اتسع حتى ليصلح أن نسمّيه بالقصص العمّانية .

وتبرز بعض جوانب المدينة في قصص (محمود شقير) التي تتحدّث عن ظاهرة انتقال أهل الريف للعمل في المدينة ، وتوفّر لنا معرفة بأجواء العمل الصعبة في البناء ، واستغلال أصحاب العمل للعمال ، واتساع المدينة على حساب عرق هؤلاء الفقراء وأرواحهم ، ويمكن التمثيل على ذلك بقصص «اليوم الأخير»(١٤٩) و «نجوم صغيرة»(١٥٠) و «النار ذات الوقود»(١٥١) وغيرها .

ففي قصة «اليوم الأخير» التي تتّضح فيها صورة القرية الفلسطينية ، ينقلنا القاص إلى مكان العمل في المدينة «وكان والده يصوّب إزميله على صفحة البناية الضّخمة ، يصفعه بالمطرقة في إصرار واندفاع ، وكان يجلس على سقّالة خشبية مربوطة بحبلين من كلا طرفيها ، وكانت جلبة العمال تطنّ بفتور ، وكانت ذرّات الغبار تعشّش على وجهه وفوق قبّعته البالية» .

وفي قصة «تمزّق»(١٥٢) لماجد أبو شرار نجد صورة لمدينة القدس وأحيائها ، إذ يتساوق تصوير المكان مع متابعة حركة الشخصية بدءاً من باب (العامود) مروراً بالمقهى الذي يقع على يسار الهابط من باب العامود ، ثم زقاق الحرم ، وحارة النّصارى وغيرها من أماكن المدينة المقدسة .

البيت

البيت من الأماكن المميزة في القصص ، فهو مكان الألفة والسكينة ، وهو موضع اجتماع العائلة ، ومن النادر أن تكون النظرة إليه سلبية ، فهو دائماً مكان الطفولة والأمان ، ولذلك نجد بطل قصة «البيت القديم»(١٥٣) لتوفيق خضر هلال ، يرغب في رؤية البيت القديم قبل أن يتوجّه إلى البيت الحديث ، عندما عاد من سفره ، دلالةً على الارتباط النفسي والوجداني ببيت الطّفولة .

وكذلك في قصة «سلة التين»(١٥٤) لصبحي شحروري ، يكون للبيت حضور لافت حيث الأم وحنانها وسهرها مع ابنها رغم أنها لا تعرف ما الذي ينشغل به الابن وهو يكتب ، وتكتفي بأن تسبغ على البيت ومن فيه ، جواً من الألفة والحنان والأمومة الصادقة .

وفي قصة (حكم بلعاوي) «سعال في الظلام»(١٥٥) يقوم الشيخ اللاجئ بالتّسلل إلى قريته

البعيدة ليرى بيته الذي قضى عمره فيه ، يتسلّل ليلاً إليه ، ثم يعود إلى مخيّمه بعد رحلة ليلية ، يغامر فيها بالوصول إلى ذلك البيت البعيد ، دلالةً على ارتباطه العميق به ، لأنه رمز الارتباط بالوطن والتعلّق به .

وقلّما يكون البيت موضعاً للشجار والخلاف في القصة ، فهو دائماً موضع الاستقرار والهدوء كما يتّضح من الأمثلة التي ذكرها ، وهو أمر ينسحب على أغلب القصص التي اتخذت من البيت مكاناً لحركة الشخصيات التي تصوّرها .

ومن الملاحظ أن هناك قصصاً عديدةً تدخل مفردة (البيت) في عنوانها متضمّنة هذه الدلالة من الألفة والاستقرار بين سكان ذلك البيت مثل : «البيت الأخير»(١٥٦) لنمر سرحان ، و«أهل البيت»(١٥٧) لمحمود شقير ، و«البيت القديم» لتوفيق خضر هلال .

منتخبات قصصية

١ . خليل السواحري : الأفعى

٢ . صبحي شحروري : الطرف الآخر الأخضر

٣ . فخري قعوار : بطاقة الحب الزرقاء

٤ . ماجد أبو شرار : حفرة عمر

٥ . محمود شقير : متى يعود إسماعيل

٦ . نمر سرحان : جنازة وراء الحدود

٧ . يحيى يخلف : البطل

الأفعى

خليل السواحري

١. الأفعى

تثاءبت الأفعى وسحبت ذيلها المرتعش إلى داخل الجحر وقالت لنفسها (هذا الجبل اللعين لم يعد فيه نفع، منذ أن هجرني زوجي وأنا أبتلع الوحدة كالفأر الأجرب، وهذه العصافير الخبيثة قد بدأت تغادر الجبل إلى كروم القرية ومقاثيها، حتى السحالي راحت هي الأخرى..) وتنهدت الأفعى في فحيح لافح وأسندت رأسها إلى ثنيات جسمها وفي زوايا الجحر لمعت عيناها كجمرتين.

كانت أفعى كبيرة ذات أجراس طوفت هي وزوجها بلاداً كثيرة، وانتهى بهما المطاف إلى جبل كئيب يطل على بحر أزرق تنام فيه الشمس عند المساء، وأقاما معاً ينهبان أعشاش العصافير ويفتكان بالجرذان الضالة حتى كان يوم هجرها فيه زوجها. ومنذ ذلك اليوم وهي تعانق وحدتها وينبح في أعماقها حنين النسل، وعاود عينيها بريق مخيف وتلمظت وانطلق لسانها يلحس الجحر (لا أدري ما الذي يؤرقني هذه الليلة! ستكون هذه آخر ليلة أبيتها هنا!! وما يدريني أنني أعثر على زوجي؟. وشعرت بالشهوة تنزلق في أعماقها كأنها تعوم في بحر ساخن له موجة واحدة، ما أجمل أن تغادر هذا الجبل، لقد مضى عليها زمن طويل وهي قعيدة هذا العراء المجدب لا تملك أن تقرر شيئاً. كانت تشعر بكآبة هرمة عنيدة تستيقظ في أعماقها كلما أباحت لنفسها أن تترك الجبل ولكنها لن تتردد هذه المرة وقالت بحزم: هذا المنزل الموحش البخيل، إنه لئيم كالثعلب حتى السحالي هجرته، لا بد من الذهاب إلى إحدى مقاثي القرية، حيث أسراب العصافير. وتصورت لنفسها بيتاً من القثاء يهجع إليه عصفور جائع في غفلة الحارس، إنها لن تتحرك حتى يبدأ العصفور بالنقر وعندها ستهجم عليه، وسيكون قد انزلق إلى أحشائها قبل أن يتمكن من الزعيق وتثاءبت بتلذذ وانبساط، حتى حارس المقثاة ستنهشه لو فكر في أن يمد يده إليها؛ وفكرت: ولكن ماذا لو اكتشفوا أمري

وتعاونوا على قتلي؟ عندها ستحل عليهم اللعنة، سآوي إلى مساكنهم الهرمة الكثيرة الشقوق وسأفتك بأطفالهم. وارتاحت إلى هذه النتيجة. وضاعف من ارتياحها أنها ربما تعثر على زوجها يتلصلص هناك.

أو على الأقل هناك أعشاش كثيرة للعصافير في أسطح البيوت وفي شقوق جدرانها وفي جيوب المداخن. وبدأ الدفء يتسلل إلى عروقها وحين أغفت رأت فيما يرى النائم مقثاة فسيحة تحمل ثماراً من العصافير الصغيرة بينما هي آخذة في التهام العصافير دون أن تشبع.

٢. الطفل

أفاق إسماعيل وفرك عينيه وتثاءب بصوت مسموع متعمداً أن تسمعه أمه التي كانت تغلي الشاي في الركن المقابل من الغرفة وقال:

ـ أريد أن تحضري لي سلم الجيران يا أمي.

وتحسس الخيط اللابد في جيبه وهمس بعد قليل سيكون الخيط عنقوداً من العصافير، سأربط العصافير جميعاً ثم أطلقها مرة واحدة وستطير وسأطير معها وستصرخ. أمي تناديني.. وقالت أمه:

ـ أغسل وجهك وتعال اشرب الشاي.

ـ لا أريد شاياً، أريد سُلّم الجيران.

ـ ولماذا سُلّم الجيران؟

ـ هل تعدينني بإحضاره إذا قلت لك؟

ـ أعدك.

ـ أنا ونزار نريد أن نسطو على العصافير.

ـ أية عصافير؟

ـ هذه التي تزعق في واجهة بيتنا الغربية بين المداميك.

ـ حرام عليكم أنتم أولاد طيبون هل تحبون أن يخطفكم أحد من بيوتكم؟

وانكمش اسماعيل وزعقت الدماء في عروقه وأحس بصراخ حزين يرفرف في صدره وتعلقت عيناه بالسقف، ثم لبد في حضن أمه : لا لن يستطيع أحد أن يخطفه، كان شحاذ أعور عجوز يحمل عصاً طويلة حدباء ومخلاة قذرة كله شعر كشعر الفرس يقف بالباب عندما ركض إسماعيل واندس في حضن أمه، وقالت له أمه : لا تخف إنه شحاذ يحب الأولاد الطيبين، أما الأشرار فيخطفهم ويدسهم في مخلاته، لا لن يستطيع أحد أن يخطفه، إنه ليس شريراً :

ـ هل أنا شرير يا أمي؟

ـ إنك ولد طيب.

ـ ولكن الأولاد الطيبين يمسكون العصافير أيضاً؟ أرجوك يا أمي نريد فقط أن نلعب بها وبعد ذلك سنطلقها.

ـ هل تعدني؟

ـ أعدك.

ـ طيب اشرب الشاي وسأحضر لك السلم ولكن حذار أن تسقط.

ـ لا تخافي يا أمي لن أسقط.

***

ـ أسرع يا نزار لقد كبرت العصافير وأخشى أن تطير.

ـ أمسك السلم جيداً يا إسماعيل فأنا خائف.

ـ لا تخف، وإلا انزل وأنا أصعد.

ـ لا، فقط أمسك السلم جيداً.

ـ حسناً . . ما ترى؟

ـ . . . .

ـ كم عصفوراً ترى؟ لم اسمع هذا الصباح زعيقها، أخشى أنها طارت.

ـ لا أستطيع رؤية شيء . . سأدس يدي.

وعند أسفل السلم كان نزار يتكوم دونما حركة أو كلمة، كانت عيناه كرتين من الزجاج البارد وإصبع يده اليمنى أنبوبة زرقاء تقطر دماً أسود، وماتت الفرحة المهووسة التي كانت تطوف في عيني إسماعيل وتجمدت على شفتيه الابتسامة، وانحنى يتلمس (نزار) وامتدت يده بحركة ذاهلة تتحسس رأسه ويديه وسرعان ما هوت كتلة طرية لزجة على ظهره وتلوت الأفعى على عنقه، وتجمدت أطرافه وبنهشة واحدة هوى فوق نزار يعانقه العناق الأخير.

٣. الهشيم

حاج، حاج عبد الوارث، الأفاعي، أكلتنا الأفاعي، ثمانية وأربعون من البلد ماتوا، أكلتهم الأفاعي، الحقنا يا حاج عبدالوارث!! تنحنح الحاج عبدالوارث وتسللت يده كأفعى عجوز إلى حبات السبحة، ودارت عينا غراب في محجريه تصافح موجة العيون المتطلعة إلى سدتة العتيدة المتربعة في ركن الجامع كمرفأ عتيق مات جميع بحارته، وغادرت يده حبات المسبحة وارتفعت إلى لحيته البيضاء المتسخة، ولم يلبث شعر وجهه أن انسلخ عن أسنان صفراء معتمة.

وماذا تظنون أني أفعل بالأفاعي؟ هل أنا حاو؟ لست إلا حاجاً زار بلاد الحجاز وطاف حول حجر أسود تشرق فيه الشمس. لو كنت ساحراً لما مات محمود. واضمحلت قداسته وهيبته في عيون القطيع وسرت بينهم همهمة كئيبة تميل إلى الخشوع. رحمة الله عليك يا محمود، كان كل إنسان يترحم على صاحبه في اسم محمود ابن الحاج عبدالوارث، واستطرد الحاج في صوت محمود ينتفض بين الأكفان ويتسلق برودة القبر.

ـ كنت أجلس على رأس التلم ومحمود يحرث المقثاة عندما أقبل ذلك الحاوي المغفل يدلل أفاعيه في مقثاتي، قلت له: لا تكب أفاعيك في أرضي يا رجل، قال: لا تخش بأساً يا حاج عبدالوارث، ستنالك بركتها وستكون ملك الأفاعي، وراح اللعين يكبها من جرابه كعنقود من الحبال السوداء تسللت إحداها، وأسفاه، وتنهد الحاج بتوجع وتعلقت قطرتان كبيرتان على زوايا عينيه المربعتين، وامتدت بعض الأيدي تتلمس العون، وما أن رجع محمود مع التلم حتى كان يتكوم جانب الفدان، وغالب الحاج عبدالوارث نفسه ليتلفظ بعبارته الأخيرة، فقد كان الحزن يثقل على صدره كحجر طاحون، بينما اتخذ كابوس الصمت الأبله الذي جثم على كاهل القطيع شكلاً آخر لذلك الحزن الثقيل.

وفي ذلك المساء الرمادي تجمع الناس بعد أن خذلهم الحاج عبدالوارث، ومن قبله ذلك الحاوي الصفيق ذو الوجنات الحمراء المسلوخة والشعر المحروق. أما جرابه الرصاصي المعتم فقد كان يمور دائماً بالأفاعي التي كان يدعي أنه أحضرها من بلاد الهنود، لقد خذلهم وادعى أنه صديق للأفاعي لا يحق له أن يؤذيها، ولكن ما تراهم يفعلون؟ منذ داهمت الأفعى عائلة مرزوق ليلاً وتلوّت على ساقي زوجته والناس لا ينامون داخل بيوتهم ومنذ ذلك الحين صارت الطرقات مصاطب يسمر بها الرجال ويتحدثون عن الأفاعي. والنساء في ساحات البيوت أكوام سوداء تثرثر بهلع وبصوت خفيض، وتحتضن القطط وتتفقد أقنان الدجاج. أما أطفال القرية فقد كفوا عن ألعابهم وصاروا يتحلقون حول مجالس الرجال، وكان بعضهم يتسلل إلى حلقات النساء ويقبع إلى جوار أمه، تلهث في أعماقه شهوة الرجوع إلى جسدها.

كان الجميع أكواماً من الخوف تتدحرج في الطرقات، وكان بعضهم يطوف حول البيوت في ذلك المساء الرمادي والبعض الآخر ينأى مع الطريق بعيداً عن القرية، وحينما أطل الحاج عبدالوارث من كوة الجامع عوى ذئب في أعماق الحاوي القابع على شرفة أحد البيوت يرقب الجميع، وسرعان ما انفض الجميع وانقطعت ثرثرة النساء وحتى نباح الكلاب، كان الخوف ثعباناً له ألف فم يدب في كل بيت.

وما أن سال نور القمر الرصاصي في الطرقات المتعبة من ذلك المساء الرمادي، حتى كانت بومة تولول في الجبل الذي يطلّ على بحر أزرق تنام فيه الشمس، وكان ابن آوى يغني لحناً غريباً في إحدى المقاثي الخربة المجاورة، وعندها غادر الحاوي شرفة البيت حاملاً جرابه الخاوي إلى البحر بينما أظلمت رويداً رويداً عينا الحاج عبدالوارث بعد أن جثمت في حنجرته السوداء تنهيدة باردة.

***

(الأفق الجديد، السنة الثالثة، ع٤ آذار ١٩٦٤، ص ١١-١٣)

الطرف الآخر الأخضر

صبحي شحروري

«إلى الشاعر حكمت العتيلي الذي قرأ لي رائعة من شعره، قال إنه استوحاها من الطرف الآخر الأخضر»

صديقي الأشيب الكئيب ذو البذلة الزرقاء كان يرفع يده فوق نظارة يطرد بها أشعة الشمس الغاربة عن عينيه ويتلفت يمنة ويسرة متفحصاً جدران الشارع المتآكلة كأنما يسألها عن سرّ دفين. قال ورنّة أسىً تخفض صوته فتحيله إلى همس يليق بمظهره «أين هي دار أخوالك هؤلاء؟ لقد أتعبني المسير» قلت وأنا أتفادى الانزلاق فوق قشرة موز: «الحياة في هذه المدينة صعبة تمتلىء بالمزالق الخطرة تماماً كوجه هذا الشارع المحدود الذي تقبع في آخره أكواخ تمتلىء عفناً ولزوجة». تمتم صديقي وصرير حاد ينبعث من بين أسنانه لتجاهلي كلامه: «هذا الحي فقط فالمدينة في الجهة الأخرى تنمو وتنتشر وتتناثر أبنيتها أنيقة متباعدة، وتزحف خلف الأبنية كتابع مخلص، أنابيب رصاصية وأسلاك معدنية تنقل الماء والكهرباء، أما هنا فالدنيا ركام طيني ملتف على ذاته يحرس أبخرة الأنفاس البشرية خشية أن يصيبها تجدد. أين هو بيت أخوالك بالله؟ فاضت نفسي بثورة تقزز عارمة، تزاحمت الكلمات في تشاحن مظلم، «هنا لا تستطيع المدينة أن تنمو وتمتد، للطرف الآخر الأخضر ظلال، بين ركام الطين والطرف الأخضر حد، ظلال الطرف الأخضر قد تقع على أي شيء يحمله سطح الأرض، مجرى قاذورات آسن، وجه يطفو فوق مآسي قلب، ركام طيني ملتف، أشلاء مدينة زحفت إليها أفواج مذعورة، أنا وأنت نعيش في الظل، الشمس الميتة في الطرف الأخضر لا تمحو برد الظل».

ازددت التصاقاً بصديقي الأشيب الكئيب وحدقت جيداً في عينيه الصغيرتين وراء نظارته السميكة. كنت أحاول أن أستشف شيئاً جديداً من روحه التي تقبع خلف لسان يقطر سخرية

مرّة. ربت على كتفي في حنان أخاذ وعاد إلى همسه «ستظل حالماً مذعوراً تنسيك أصداء نفسك الطعم الحقيقي للواقع من حولك، الطعم واحد وإن ازدادت نكهته حدة، غير أنك تستنفد طاقاتك في وصف طعم معين فتعود لتتحدث عن طعم للمأساة جديد، إنك لا تبحث عن طعم للمأساة إنك تستلهم ذاتك، تعصرها عصراً، تنبش ركناً مهجوراً في أعمق أعماقك، وإلا فركام الطين التف منذ سنين والحد بينه وبين ما تدعوه الطرف الآخر الأخضر قائم منذ زحفت الأمواج المذعورة على هذه المدينة الصغيرة. في الطرف الآخر منازلها وكل ما تملك، وهي لا تملك إلا أن تقف وتتنهد وتسدل أهدابها فوق عيون أضرّ بها التطلع إلى بعيد. والآن قل لي أين منزل أخوالك؟ لفظ السؤال الأخير في شماتة جارحة وأردف قبل أن أقطع عليه اندفاعه «هل قلت، إنهم سيستقبلوننا في طابور، الكبار أولاً ثم الصغار. وهل عليّ حقاً أن أعانق الرجال وأقبّل وجناتهم؟ وهل سيهوي الصغار الصبية والفتيات على يدي يقبّلونها ويمتصون نعومة حرّمتها على أولادي؟ وهل عندهم وسط الكوم الطيني الملتف الفناء الواسع الذي يليق بشرف الاستقبال ويتسع للاصطفاف المنظم. ما أدراك أنهم راغبون في كل ذلك؟ في الماضي كان الرمل يفرش ميدان الاصطفاف، كان الفضاء الرحب يباعد ما بين الكبير والصغير فيخلق للكبير في نفس الصغير مهابة تدفعه إلى أن يهوي على يده مقبّلاً، كان الزوج لا يعود إلى زوجته إلا بعد رحلة بعيدة يكون قد جنى فيها خيرات أرض معطاء مفتوحة الصدر، كان يعود مع صهيل الخيل وجعير الجاموس، وكانت الزوجة تنحني لتلعق بلسانها عرق اليد الخشنة، كانت تستنفد كل رقتها وأنوثتها في إرضائه لأنها كانت مهددة بثانية وثالثة ورابعة. واليوم استحالت شطآن الرمل الواسعة إلى أزقة طينية مظلمة تعج بالوحل، وربّ الأسرة لم يعد الفارس المطوف الذي تنتظره جارية وفيّة، إنه ينحشر وصغاره في زريبة ويطالعهم وجهه كل ساعة ولحظة، وتمتلئ نفوسهم بآيات ضعفه وعيبه، تلك الصورة القديمة في ذهنك وأنت تزورهم على الشاطئ أيام صباك، إنها ما زالت تطاردك، إنك تتمسك بها حتى وهي تتخلى عن جوهرها، عن خصبها ومادة الحياة فيها وتستحيل إلى اصطفاف هزيل في استقبال بطل مزعوم مثلك».

نجح صديقي في استدراجي، جرحتني الإهانة في عنف بالغ. شابّ مخمور في داخلي بدأ يتكلم «ولكنني زرتهم في مسكنهم الجديد مرة ومرتين، ولقد كنت أحظى بنفس الاستقبال ولقد كنت أحظى بنفس الاستقبال الذي طالما حدثتك عنه، لقد فقدوا كل شيء إلا حرارة مودتهم وتلك العادات الراسخة التي درجوا عليها، البنت تزف إلى ابن عمها، والإخوان

يتزوجون الأخوات، زوجات الأعمام هن الخالات، الجيل الجديد لا يناقش، تدور دائماً بين رب أسرة ورب أسرة، قد تجرح الكف الخشنة وجنة طرية وهي تصفعها في عنف بالغ ولكن الرأس لا ترتفع لتحتج. تجني السواعد القوية القرش لينسرب إلى كف هرمة لا تنز منه إلا بمقدار، وهم داخل الكوم الطيني الملتف يحتفظون بكيانهم ويفتحون بيوتهم للضيف يجلسون إليه الساعات يسلونه ويسرون عنه حتى لو كان مضيفه غير موجود».

قال وظل ابتسامة خفية يضيء صفرة وجهه «هل أنت تمدحهم؟ هل هذه هي ملامح المجتمع الكبير من حولك، المجتمع الذي تضطرب قيمه وتهتز، أنت نفسك هل توافق على العيش في مجتمع كهذا حيث تنسحق شخصية الصغير فيه تحت وطأة عادات بالية، أنت بذلك تزيد غربتهم غربة، تصلبهم في زمن مندحر بائد. تضرب حولهم سوراً من الأبخرة المتصاعدة العفنة تصد عنهم إنسان العالم الواسع المتعاطف، تسلب الأسراب الزاحفة صوب الطرف الأخضر دفقها الحياتي الوثاب، تعطي المأساة طعماً جديداً دون أن تعلم» قلت في حدة تعوّدها صديقي الأشيب الكئيب «أنا أروي ما لمسته فقط، ليس يهمني أن ينسجم ذلك مع القيم الجديدة التي بدأت تهز باب المجتمع الواسع الكبير، أنا لا أرضى بقيمهم كشيء يحكم حياتي ويرسم مستقبلي ولكني أزورهم كضيف، أقبل منهم ذلك لأنه طابعهم الذي عرفتهم به منذ سنوات طويلة، إنه الخيط الذي يشدهم إلى ماضيهم، إلى الطرف الآخر الأخضر، وليس يهمني أن ينسجم ذلك مع تدفق الحياة في عالم متطور متعاطف معهم. نعم، ذلك طعم المأساة الجديد وعليك أن تبحث عن التلاؤم. قلت ما قلته لك كيلا يكون استقبالهم لنا غريباً لديك. لا شيء أكثر من ذلك».

صمت صديقي وصمت، وسرنا معاً جنباً إلى جنب يفصلنا ذلك الحاجز الذي ظل يفصلنا سنوات. كان يبحث عن الحلول وكنت أكتفي بتصوير الواقع، كان الشارع طويلاً مستقيماً يغري على الإسراع في المسير ومع ذلك فقد سرنا بتباطؤ نتلهى برؤية الحوانيت التي أخذت تغلق أبوابها، وبمنظر الصبية الصغار يسدون الشارع ويمرحون، ينتصب بينهم عدد قليل من المارة كأنهم جوالون في عالم موحش مقفر، إن المدينة تعاني نقصاً هائلاً في الرجال، كل القادرين على العمل يعملون وراء صحراء شاسعة مميتة. عشرات الأعين الفارغة الجوعى تتفحصنا من خلف الأبواب المواربة المشقوقة، حتى صديقي الأشيب الكئيب سيكون من نصيبه عدد من التنهدات المكبوتة. توقف الاسفلت عن المسير معنا وإن ظلت تحرسنا أعمدة بلهاء مهجورة تحمل أسلاكاً بلا تيار، نامت الشمس في الطرف الآخر الأخضر، كفت عن

التجسس علينا. بدأ الكوم الطيني الملتف يزحف نحونا، أصبحنا وسط ساحة دائرية ترتفع فيها صخور سوداء ملساء تتراجع عنها القدم قبل أن تجتازها، كفَّ الصبية الصغار عن اللعب، ذابوا خلف جدران تضج بآهات محبوسة.

في طرف الساحة أرجوحة، ما أحلى أن
أتمرجح، أن أعلو، أن أهبط، لن تلسع
وجهي إبر الشمس المقتولة، الظل يغطي
كل الكون، عيناي ترفان برؤيا ملعونة.

من طرف الباب المقابل تندفع فتاة، تعبر الباحة في ركض مجنون حتى تصل الأرجوحة، الفتاة سمراء طويلة، ناضجة تفح أنوثة خلف الفتاة يندفع غلام صغير دون الثامنة عشرة طويل مشدود القامة كمصارع ثيران إسباني يركض خلف الفتاة، صديقي الأشيب الكثيب ينحسر عن مقتنَص لذة، يدفعني دفعة قوية، أتسلى بمشاهدة المنظر. يخرج الغلام خنجراً خبأه في ظهره، المقبض طويل ومذهب، النصل صغير مسنون، يطعنها في كل مكان. صديقي من خلف النظارة ما زال يدفعني كي أستمتع بمنظر اللحم. أصرخ دون صوت «لكنه يقتلها، يقتلها يا أبله!» الباحة خالية من كل الناس. لا شهود إلا نحن، بدأت الأرجوحة تعلو وتهبط، نركض فتصدنا صخور سوداء.. لن يستقبلنا طابور مصطفّ.

(الأفق الجديد، السنة الثانية، ع٥، آذار ١٩٦٣، ص ٣٤ - ٣٥)

بطاقة الحب الزرقاء

فخري قعوار

رفعت رأسها بسرعة عن لهب وابور الكاز الذي هبّ في وجهها فجأة. احترقت خصلة من شعرها الفحمي. زادت كآبتها لدرجة الرغبة في البكاء. عاصفة من الحزن وجدت في قلبها ملاذاً طيباً.

بخيوط الأمل المهزوم تسحب الدمع من مقلتيها. تحاول دائماً إذابة موجات الضعف القاسية بصهر تفكيرها في العمل. ذبل لهب الوابور فعادت تعطيه نفساً ليصبح عنيفاً. وضعت عليه كسرولة الملوخية. . ووضعت الحمام على البوتاغاز في كسرولة كبيرة، الموجات الغروبية مركونة في صدرها. تلطمها لطمات خفيفة في أحاسيسها. ترد اللطمات بغسل الصحون والملاعق والشوك والسكاكين و . . . هدير الوابور جعلها تنهي عملها في المطبخ بشيء من العجلة. لمعت واجهة التملية والبوتاغاز والمغسلة بالماء والتايد ومسحت البلاط نشفت رجليها والشبشب من الماء بخرقة جافة. وقفت على عتبة غرفة الضيوف. عيناها طاحونة ألم تجرش كل ابتسامة. صورته معلقة على الحائط. يبتسم ابتسامة بلهاء. المرة الثانية التي ضحك فيها. المرة الأولى قبل أربعة أشهر يوم زفافها.

دفعت نفسها ورتبت مزهرية الورد. مسحت الترابيزات ووضعت رجل إحدى الكنبات على تهرؤ في السجادة. رشت الغرفة «بالفلت» . . وأغلقت الباب. .

لم تعط الصالة اهتماماً كبيراً جداً لعدم حاجتها لذلك: فقط، مسحت وجه طاولة الأكل الموجودة هناك.

اتجهت إلى غرفته. كان غارقاً في النوم. فمه منفرج عن أسنانه الترابية. ذقنه طويلة مقرفة. شعر رأسه منكوش بشكل مزعج. يخرج زفيراً مسموعاً. تشمئز عندما تجلس معه.

حديثه ممل ومتعب .

ـ عيسى . .

ولكزته برفق في كتفه . .

ـ عيسى

ـ هه . . هه . .

ـ صباح الخير

عرك عينيه بأصابعه . .

ـ صباح الخير . . كم الساعة؟ . .

تناولت ساعته عن الكمودينو الملاصق للسرير . قرأت صفحتها . .

ـ العاشرة تماماً . .

ـ ياه . . افتحي . . الراديو . . بسرعة . . على عمان . .

الترانزستور على نفس الكمودينو، أدارت مفتاحه . لحسات من السأم قشعرت كيانها .

قال المذيع في موجز الأخبار ـ وعيسى منقلب إلى أذن تسمع ـ إن أربعة جنود إسرائيليين قتلوا في اعتداء على القدس . . صاح : ماتوا . . يا سلام . .

أجابته ببرود وعدم رضا :

ـ قم اغسل وجهك أحسن لك . . قرب ميعاد مديرك خليل أفندي وزوجته . .

وخرجت .

الغمام الأسود يتكثف في شرايينها . الطريق المعتم الحزين تبدو نهايته قاتمة كرحلة الأمل الكبير . تبحث عن رغوة الحليب والغراء . . لحظة الأمان . . لحظة تغيب فيها عبر عيني رجل لا قرار لهما .

رجل وقور أمام الناس . . يحلق ذقنه كل يوم . . بلا شنب . ونقوده كماء النهر الخالد .

اعتنت قليلاً بالطبيخ ثم غسلت وجهها . قدماها تسحبانها إلى غرفة النوم . . عيسى يقص بخطواته صفحة ضجيج الوابور الموزونة ، جلست أمام مرآة التواليت المهترئة . جففت

وجهها وطلته بطبقة خفيفة ثم مررت قلم الروج على شفتيها برفق وحككتهما ببعضهما . فركت وجهها جيداً حتى بدا بلون طبيعي .

جاء عيسى والصابون على وجهه ، تنظر إليه عندما تأملها في المرآه ، لم يقل شيئاً وخرج . كانت تسرح شعرها لا ترغب في النظر إليه . لا تريد أن تقرأ ملامحه أكثر مما فعلت عيناه الصغيرتان اللتان لا تحملان أيّ تعبير . . أنفه الطويل المثقوب مرتين بإفراط . شاربه البني . . . . . . هو . . هو . . لا داعي لأن تقرأ أكثر . شفتاه . . آه . . لا تعرفان إلا الحديث عن فلسطين وطاولة (المقهى) والأصدقاء المتحمسين . ليس له في الدنيا غير راتب شهري قليل وبطاقة مؤن زرقاء رجاها مرة أن تكون محور ما يربطهما من علاقات . . الله !! أين رغوة الحليب والغراء . . أين لحظة الأمان؟

أمطر جرس الباب بغزارة تحركت كل خلايا جسمها . ضفيرتها الفحمية على ظهرها ، ألقت على نفسها نظرة أخيرة في المرآة . رضيت عن جمالها . لتفتح الباب . كان عيسى يستقبل خليل أفندي فقط من غير زوجته ، مبتسم بوقار عن أسنان قطنية ، وجهه حليق أملس . بلا شنب . عريض الصدر . ياالجمال عينيه العميقتين ـ عيناه غابتا ظل وليد . . . . . .

ـ نجاح سلمي على خليل أفندي . .

تفاجأت بيد الرجل الممدودة ، في يده خاتم ذو فص وهاج . مدّت يدها بارتجاف فضاعت في ثنايا اليد الكبيرة . شعرت بقشعريرة في جسدها . يده دافئة عظيمة . قال عيسى مشيراً إلى غرفة الضيوف :

ـ تفضل

سحب يده بلا مبالاة . مدها إلى جيب صدريته . أخرج ساعة ذهبية مدورة : أعادها مكانها .

ـ أعتقد أنني لم أتأخر . .

قال عيسى . .

ـ أبداً

جلس الرجل على كنبة في صدر الغرفة . جعل عيسى بينه وبين خليل كنبة وجلس . نجاح واقفة على العتبة . ما زالت تنظر إلى الرجل . مر في بالها خاطر جعلها تشعر بالحياء . احمر

وجهها بعنف. شفتاها حبتا بندورة شتوية . . لو كان خليل زوجها . . لو . . هو رغوة الحليب والغراء، في يده لحظة الأمان. تصورت أن قلبه عطوف حنون، وصدره أشد دفئاً وأماناً من يده . . يا بخت زوجته. آه . .

- أين المدام يا خليل افندي . . ؟

- قال بصوت وقور معتدل : حصل ظرف منعها من المجيء معي . .

مطت شفتيها بابتسامة لا لون لها. خرجت. أطفأت الوابور والبوتوجاز صبت الطعام في الأطباق وفكرها في الغرفة الأخرى. يبدو أن الموجات الغروبية مالت إلى الهدوء. لمسات خفيفة من الضوء تغطي قمم الأمواج الواهنة.

صففت أطباق الطعام على طاولة الأكل . . وضعت الشوك والملاعق وفوط السفرة بترتيب أعجبها. ألقت نظرة استعراضية على أناقة الطاولة. وجدت نفسها قد نسيت إبريق الماء والكبايات. أحضرتها بسرعة.

وقفت أمام غابتي الظل والليلك . .

- تفضل . . . الأكل جاهز . .

تذبذب شنب عيسى باضطراب عندما غمغم :

- تفضل . .

فرج شفتيه عن أسنانه القطنية . .

متشكر . .

خلع جاكتته. تلقفتها وعلقتها على مشجب قريب. جلسوا.

قال بوقار . .

سآكل لقمتين وأمشي

لم يعلق أحد . .

قالت نجاح مجاملة وهي تدفع أمامه صحن أرز . .

- تمنيت أن تكون المدام معك . .

غرف من صحن الملوخية بالملعقة وهو يقول :

ـ زوجتي مجنونة . .

صمتوا . .

اضاف :

ـ . . و . . سخيفة أيضاً . .

وضع لقمة في فمه . أكمل وشفتاه تخرجان صوتاً مزعجاً من عملية الأكل .

ـ غضبت لأنني رفضت أن نأخذ الصغير زهير معنا . مجنونة . أثارت أعصابي . . فضربتها بمفاتيح كانت في يدي .

انجرحت صفحة الحليب والفراء .

أخرجت نجاح صوتاً :

ياه !!

استمر . .

ـ . . ومنذ ساعة تقريباً . .

خرجت ذاهبة إلى البلد عند أهلها . . ومعها زهير . .

قال عيسى . .

ـ لم لم تستدرك الموقف ؟ . .

قال :

ـ كبريائي يا عيسى . . وغباؤها . .

في تجويف رأسها فراغ . في صدرها فجوة ضاع محتواها . شيء ثمين سقط منها . بحثت في وجهه عن شيئها . لم تجد اللحظة . . لحظة الأمان الرطبة . . لم تجد الظل والليلك . حتى فراغها ظل مشروخاً ، الرجل يأكل بطريقة غير لبقة . . صلعته الصغيرة الملساء تلمع مع حركات فمه . . يبدو أنه شبع . دفع مقعده قليلاً إلى الخلف . .

ـ الحمد لله . .

عيسى يستحلفه أن يستمر في الأكل. الرجل يتشكر ويشعل سيجارة، عادا إلى غرفة الضيوف . وراحت تعيد الصحون وبقايا الأكل وأدوات السفرة إلى المطبخ. كسرت صحنا. لم يأت عيسى ليطمئن. يبدو أنه تجاهل الموضوع أمام الضيف. سمعت الرجل يستأذن للخروج. عيسى يدعوه إلى الاستمرار في الجلوس، يرفض لأنه سيذهب ليعيد زوجته من البلد. أحضرت له جاكتته. ارتداها. صافح عيسى مودعا. صافحها . . خيل إليها أن يده أصغر مما كانت قبل قليل. هذه يد أخرى وباردة أيضاً، سحبت يدها. خرج.

في داخلها فراغ وبقايا كآخر المائدة. بلل خفيف من موجات الغروب، لمسة ميتة لجثة الظل والليلك والحليب والفراء. عطش للحظة غنية حنونة. عيسى مستلق على السرير. خلعت ملابس المطبخ. جلست أمام مرآة التواليت. فكت ضفيرتها الفحمية المموجة.

يحبه متدفقاً كشلال عتمة. كان ينظر إليها في المرآة . . نظرت إليه يحبها !! وضعت المشط على الترابيزة الصغيرة. نهضت. وقعت عيناها على البطاقة الزرقاء : «لتكن محور ما يربطنا من علاقات» . . وضعت وجهها على صدره. سال الليل على بيجامته الخضراء. رفعت وجهها. تأملته . . تأملته طويلاً . .

قال . .

- مالك يا نجاح ؟ . .

. . لا شيء . . . لا شيء يا عيسى.

عيناها أدمعتا. لا شيء. كل ما هنالك أنني . . انني أحبك يا عيسى . . أحبك

أمطرت عيناها على الحقل الغني. بللت وجهه. شيء مريع أزرق ملقى في قاع فراغها. الشيء يتوهج يشع. يملأ داخلها بالزنبق والفداء. وضعت ذقنها على جبينه. لم يرضها أن تنظر إلى الوسادة. أزاحت رأسها. تحركت الغيمتان الممطرتان الحقل يوشك أن يمطر أيضاً. أحست برضاب فمه على شفتيها.

(الأفق الجديد، السنة/الرابعة، العدد التاسع، ايلول ،١٩٦٥، ص٣٣)

حفرة عمر

ماجد ابو شرار

الليل يلف الدنيا بسواد حالك، البرد قارص يلسع الأجسام، وعباس يزحف على بطنه ملتصقاً بالأرض الموحلة وكأنه قطعة منها. كف عن الزحف ومسح جبهته بظاهر يده الملطخة بالوحل ثم مال بجسده إلى جانبه الأيسر وشد الحقيبة المشبوكة بذراعه، وتحسسها بيد مرتجفة واهنة، وعاد يزحف من جديد وقد بدا له الآن . . ورغم الحلكة الشاملة، بدا له كل شيء واضحاً . . المعسكر بناياته الضخمة والأسلاك الشائكة المحيطة به والأنوار الكهربائية تبدد ظلام سور الأسلاك والجنود والحراس ببنادقهم وخوذهم وحبات المطر تضرب وجوههم بعنف وقوة . . وأمعن في زحفه وكان كلما ازداد اقتراباً من سور المعسكر ازداد التصاقاً بالأرض . . وفجأة أحس بكل جسده ينتفض ودقات قلبه تختفي أو تكاد، وعرق بارد كأنه حبات من ثلج يبلل كل جسده، وعندما حاول أن يسترد يده التي تتقدمه في زحفه لم يستطع حتى خال نفسه محشوراً في صندوق من الثلج . . لقد صدمت يده التي تتقدمه في زحفه، كومة صغيرة من علب السمك الفارغة فصدرت عنها خشخشة ظن أنها أيقظت المعسكر بكامله . . . وازداد التصاقاً بالأرض الموحلة ودوامة من اليأس القاتل تلفه وحشرجة في حلقه تكاد تفجره . . وتمنى أن يسمع صوت الرصاص ينهمر عليه وينتهي . . ينتهي كل شيء ويستريح . . . ومع مرور الوقت عاد إليه الكثير من هدوئه واطمئنانه، وبدأ يتمالك نفسه . . عليه أولاً أن يعرف أين مكانه من سور الأسلاك وبدأ يرفع رأسه ببطء وحذر شديدين وتذكر الأوامر :

ـ عليك أن تنفذ إلى المعسكر ماراً بحفرة عمر .

وحفرة عمر تقع في منتصف المسافة بين هذا المصباح والمصباح الذي يقابله .

ـ حتى إذا وصلت الحفرة اختبىء فيها .

وانزلق بجسده والوحل اللزج يدفعه بسهولة، وبدت له الحفرة على بعد بضعة أمتار وضوء خافت يتسلل إليها . . وألقى بجسده في الحفرة حيث تكور في أدنى دنياها محاولاً أن يلتقط أنفاسه، وصدره يعلو ويهبط بسرعة شديدة والوحل يكسوه ثوباً لزجاً سميكاً فوق ثوبه ويلطخ وجهه ويديه والحقيبة التي رافقته في زحفه طوال الطريق.

وبعد استراحة خالها طويلة، بدأ ينظر حوله، ويتحسس جوانب الحفرة ـ حفرة عمر ـ وتذكر عمر واعترته رجفة (يا الله . . يجب ألا أتذكر عمر) وهز رأسه بسرعة وقوة وكأنه يطرد بهذه الهزات ذكرى عمر، لكن ذكراه تأبى إلا أن تتبلور بوضوح في مخيلة عباس الذي عاد يهز رأسه من جديد. وأطلق يده على تراب الحفرة المبتل وشعر بيده تهتز وحفنة التراب المبتل تلهب يده بشعور قوي، وصدى تردده أجواء الحفرة يصك سمعه . . «مرحباً عباس . . مرحباً بك في نضالك ضد من قتلوني . . علك الآن تشعر بما حدثتكم عنه . . تشعر بالسعادة وأنت تصنع الموت للقتلة أعداء الحياة» . . واصطدمت يده الأخرى بالحقيبة فأحس بها صلبة خشنة فذكرته بواقع مهمته وعاد يذكر الأوامر.

ـ تبقى مختبئاً في الحفرة حتى الساعة الثانية وخمس وخمسين دقيقة. ونظر في الساعة وتبين عقاربها بصعوبة فوجدها تشير إلى الثانية وثمان وأربعين دقيقة. إذن هناك سبع دقائق عليه أن يقضيها قابعاً في الحفرة دون حراك . . بدأ يشعر بالملل والفتور يتسربان إلى نفسه وبدأت برودة أرض الحفرة تسري في عظامه. ومط قدمه اليسرى إلى الأمام وعاد يشدها عل الحركة تنشط الدم، فيقاوم هذا البرد القاتل. وفعل ذلك أكثر من مرة بقدمه الأخرى دون أن تفتر حدة البرد. . وعاد ينظر في الساعة معزياً نفسه بانقضاء الدقائق السبع. وكاد يجنّ . . كل هذا العذاب ولم تمض من الدقائق السبع سوى دقيقة واحدة والمطر على أشده والحقيبة تقبع على أعلى فخذيه. . وعنّ له أن يخرج برأسه من دنيا الحفرة. وفعل . . وكاد يصعق . . الحارس ينتصب مع سور الأسلاك . . يواجه الحفرة . . ينظر فيها . . واصطكت أسنانه ورجفة قاتلة تهز كل بدنه . . . والرصاص لا بد أن ينطلق. والآن . . انزلق جسده إلى أسفل وترك رأسه يميل على صدره وأحس بنفسه نصف ميت وبدأ يتمتم «لعنهم الله . . ماذا . . ينتظرون . . أيمضون في تعذيبي . . سأخرج إلى هذا الوجه النجس . . وأبصق فيه . . وأستريح . . . » رفع رأسه لكن شيئاً خفياً شده إلى أسفل وهاجس يحدثه : لا . . لن يكون رصاص . . . وبدا وكأنه اطمأن قليلاً لكن الهاجس نفسه بدأ يهجس من جديد . . . . (يا مغفل. لن يتركوك . . فإن كانت الحفرة تحميك من رصاصهم فلن تحميك منهم، من كلابهم

المسعورة المدربة . . إنهم قادمون . . سيفاجئونك في حفرتك فيقتلونك كفأر حقير)، وعاد يتمتم . (يا الله . . كل هذا العذاب . . . ثم . . ثم . . . ثم أموت كفأر حقير؟ . . لا! يجب أن أعمل شيئاً). ألقى الحقيبة جانباً وأمسك المسدس بيد ثابتة قوية وبدأ يخرج برأسه ببطء وحذر حتى جاوز به سماء الحفرة وهو يتوقع أن يراهم قادمين . . لكن ليس هناك من جديد . . الجندي . . نفس الجندي يبتعد في خطى بطيئة مطمئنة مولياً الحفرة ظهره . . والمطر ينهمر . لتنكسر عليه أشعة الضوء المنبعثة من المصابيح المحيطة بالمعسكر ، والأسلاك الشائكة قائمة وملتوية . . . والحفرة ـ حفرة عمر ـ كما هي وقد قبعت في قرارتها الحقيبة . . كل شيء كما هو إلا البرد اللعين . . . لقد ازدادت سطوته على عظامه حتى خال أنه سينشرها بأنيابه لا محالة والزمن يمضي والساعة في معصمه تشير إلى الثانية والدقيقة الثالثة والخمسين وعاد عباس برأسه إلى الحفرة ومال بجسده والتقط الحقيبة وعاد يحتضنها والبرد لا زال يفري عظامه . . . وتذكر الدفء . والدفء الحلو الرائع ، حيث فراشه الوثير في غرفته التي شاركه إياها زميلاه (أنور وعماد) . . لقد نام تلك الليلة ، نام ما فيه الكفاية ، من السادسة مساء حتى الحادية عشرة واستيقظ على صوت القائد (سليم) وبسمته الحلوة الرقيقة ونظراته المشجعة الواثقة ، ولبس ثيابه ودخل غرفة القائد حيث سلّمه الحقيبة وتلقى الأوامر وسار مبتعداً عن الدفء ليقبع هنا في حفرة عمر .

نظر إلى الساعة من جديد . . إنها تشير إلى الوقت المحدد بالضبط . الثانية وخمس وخمسون دقيقة . وبدأ يعمل . . فك بأصابع مرتجفة أزرار الحقيبة وأخرج منها صندوقاً أسود صغيراً يتدلى من أعلى جانبه شيء كالحبل . . إنه لغم قوي يتدلى منه شريط الانفجار وعاد يجتر صوت القائد سليم الثابت المطمئن :

ـ أمسك بيدك اليسرى اللغم وباليمنى المسدس وثبّت مقص الأسلاك الشائكة بين أسنانك وشد عليه بقوة حتى لا يسقط فبدونه لن تدخل المعسكر . أخرج المسدس وشد قبضة يده اليمنى عليه وكأنه يخاف عليه أن يهرب من يده وحمل بيده اليسرى اللغم بعد أن ثبت المقص بين أسنانه وبدأ يترقّب الخطوة التالية .

ـ سيبدأ إطلاق الرصاص في الجهة المقابلة من المعسكر في الثالثة تماماً . . لا تتحرك من الحفرة . . عليك أن تنتظر خمس عشرة ثانية . . لن تتمكن من النظر في الساعة . . قدر ذلك تقديراً . . تكون الفوضى قد عمت المعسكر فتخرج . أول عمل يجب أن تقوم به هو تحطيم المصباح الكهربائي الذي ستنفذ إلى المعسكر من جواره . . حطمه برصاصة من مسدسك

والرصاصة الثانية للحارس . . ثم تعمل المقص في الأسلاك الشائكة وتنفذ إلى الداخل وتتوجه فوراً إلى مدخل قبو الأسلحة فتضع اللغم وتشعل الفتيل وينتهي كل شيء . . تذكر أن هذا كله يجب أن يتم في دقيقة واحدة لأن الفوضى التي ستعم المعسكر لن تستمر أكثر من ذلك وعليك أن تذكر جيداً أنه من المحتمل أن نفقد بعض الرفاق وهم يمهدون للعملية لذا يجب أن تكون عملية ناجحة . . مع السلامة .

في الثالثة . . ساعة الصفر . . تحطم سكون الليل بالرصاص يأتي من جهة المعسكر المقابلة . . انتظر عباس ثم خرج بكل جسده من حفرة عمر وسدد مسدسه إلى المصباح وبطلقة واحدة عمت الظلمة الحالكة ، وعاجل الحارس بطلقة أخرى خرّ على إثرها في الوحل . . قص الأسلاك بثبات وسرعة . . أصبح في الداخل . . بسرعة كان يشعل الفتيل بعد أن ثبت اللغم في مدخل قبو الأسلحة . . . وعاد يركض بقوة كقوة الانفجار الذي أعقب إشعال الفتيل .

في الصباح ، صباح اليوم التالي ، كان كل شيء يبدو محطماً مهدماً وبصمات الموت الرهيب مطبوعة على كل متر من أرض المعسكر وكان الغيظ والعبوس يعلو وجوهاً تحيط بحفرة عمر وقد تكومت في أسفلها جثة جديدة . . جثة عباس ! .

(الأفق الجديد ، السنة الثانية ، العدد الخامس ، آذار ، ١٩٦٣)

متى يعود إسماعيل ؟

محمود شقير

كان يقفز على الرصيف بجذل . . فها هو يعبر المدينة بصحبة أمه . وقد سره أن أفاق من نومه مبكراً على غير عادته ، فأبصر أمه تحمل أخاه الصغير وتنسل خارج الباب بحذر ، ولحقها على الفور ، وأدرك أنها ذاهبة إلى المدينة

ـ أمي أريد أن أذهب معك .

ـ لا يا حبيبي ، ابقَ في البيت . . أنا ذاهبة إلى دير الراهبات لمعالجة أخيك وسوف أعود بسرعة ، وسوف أشتري لك برتقالاً .

ـ والله لن أقبل ، يجب أن أذهب معك .

ـ يا عيبك ، اليهود يخطفونك ويأكلونك .

ـ كذابة ، والله لا أريد .

وحاولت أمه أن تضربه ، ولكنه تثبت بعناد مما اضطرها أن تحضره معها ، وكان إسماعيل يفكر بما قالته عن اليهود ، لكنه لم يأبه لذلك طويلاً إذ استرعى انتباهه بائع مزروع على ناصية الشارع . . وينادي بصوت ملعلع ممطوط : «حلاوة النبي بركه» وعلى الفور ألحّ على أمه بإصرار ، وجذبها من طرف ثوبها متوسلاً :

ـ أمي اشتري لي حلاوة ، أحبها ، اشتري لي .

وراح يلتهم الحلاوة بنهم ، وكانت أمه تجتاز باب الدير ، وصعد خلفها درجات السلم ، وعلى سطحية السلم الواسعة أبصر نسوة وأطفالاً ، وكانت أحاديثهن تختلط بصراخ الأطفال وجلبتهم ، كان الوقت يزحف ببطء شديد وكان إسماعيل نائماً ، ولكن ذبابة ملعونة كانت تتهاوى على شدقيه في إصرار غريب ؛ وبدأ إسماعيل يحس دبيبها المدغدغ ، فتح عينيه وطرد

الذبابة بحنق، واخترقت أذنه همهمة غريبة وكانت امرأة تقول بصوت متخوف:

ـ والله لا أكذب عليكن، زوجي قال رأيتهم ذات يوم ولهم أذناب مخيفة.

ـ صادقة والله، وتصديقاً لكلامك أخي قال نفس الشيء، فهو من الثوار، قال ذبحنا أربعة منهم ذات ليلة وكان لأحدهم ذيل طويل.

ـ قبروا أهلهم، وهل صحيح يأكلون ابن آدم؟

ـ يأكلونه مثلما نأكل لحم الشاة.

ـ ولماذا ليس لهم جميعاً أذناب؟

ـ أصحاب الأذناب أحضروهم من بلاد بعيدة ليأكلوا العرب.

ـ وهل هم يهود؟

ـ طبعاً يهود، وحوش، رؤوسهم كبيرة، ولهم أذناب.

ـ وهل وصلوا هذه المدينة؟

ـ زوجي قال إننا نحرسها ولن ندعهم يدخلونها.

ـ أنت الصادقة، ولكن ابني يقول بأنهم تسللوا داخل المدينة، وهم يندسون في كل مكان.

كان الرعب ذيلاً طويلاً يلسع إسماعيل، وانتفض جالساً بتحفظ، بينما كان الذباب يحبو على شدقيه، وتطلع فيما حوله حتى عثرت نظراته على وجه أمه، ثديها مزروع في وجه أخيه وعيناها تائهتان على وجوه النسوة، وحدق إسماعيل في باب الدير الحديدي وكان مفتوحاً على مصراعيه، وكانت السيارات في الخارج تتبارى على صفحة الشارع، انطفأ خوفه لحظات ونغل الفضول في عروقه، ود أن يتسلل إلى الباب الحديدي يبصبص لعله يبصر إنساناً يجر وراءه ذيلاً كأنه ثعبان مقتول، انفرج باب غرفة التمريض وخرجت الراهبة ترتدي ملابس ثلجية فضفاضة وظهرت في إثرها امرأة تحتضن طفلاً صارخاً، واقتربت الراهبة من النسوة وانزرعت كعمود مرمري:

ـ لمن الدور يا نساء؟

ـ أنا يا ستي، من الصبح وأنا هنا.

ـ طفلي هلك يا ست.

ـ بسرعة يا ست تأخرنا والدنيا مقلقلة.

ـ واللّه تأخرنا متى نعود إلى بيوتنا، راح النهار.

انسحبت الراهبة إلى الغرفة، وكانت أم إسماعيل تشيعها بنظرات لا معبرة، وحانت من إسماعيل التفاتة فاحصة، وعلى الفور انزلق هابطاً درجات السلم وقبض حافة الباب الحديدي بكلتا يديه وراح ينظر بعينين زائغتين.

ملاءة الليل تبلى، وكوخ أحمد شلبية يغرق في صمت ثقيل، أفاقت ذبابة كانت تغفو على الجدار واتجهت فوراً إلى وجه أحمد شلبية، حومت فوقه لحظات، ثم استقرت على زاوية عينه تلسعها، وتتبعها بضع ذبابات، وتشكلت رقصة همجية على وجه أحمد شلبية، أفاق، تمطى متثائباً، هرش وجهه الذي نبت فيه الشعر بكل فوضوية، وفي ركن الكوخ المعتم كانت أفعى طويلة تتلوى متوارية في حياء، وكانت ترمق أحمد شلبية، بعين يلونها الخوف، وكان احمد شلبية يتلوى، بفتور آمن شق باب كوخه الصدئ، وحدق طويلاً في الأفق ثم أطلق ضحكة مجلجلة، فزعت الافعى وتسللت بخفة ونعومة واندست تحت نضد مهترئ، انكفأ أحمد شلبية وانطرح قرب النضد وكان جسد الأفعى يتمطى في حركة بغيضة، وكان أبو بريص يحبو على سقف الكوخ برعونة، حتى أبصره أحمد شلبية وأطلق ضحكة رنانة : أهلاً وسهلاً، صباح الخير، تفضل كيف حالك؟

وثب أحمد شلبية وفي نيته أن يقاتل واختفى أبو بريص داخل ثقب في السقف وكانت الأفعى تتابع قدمي أحمد شلبية بنظرات ثعلبية، واقترب ثانية من النضد ومد يده إلى سلة مجاورة، انتزع منها رغيفاً يابساً وانطلق خارج الكوخ ينهب الطريق بخطوات واسعة مجنونة، كانت الشمس تتسلق قبة السماء وكانت المدينة تنفض عن جسدها الريان بقايا النوم، واعترى أحمد شلبية تغير مفاجئ، فانطلق يعدو على الشارع ويزعق بصوت غليظ كأنه صادر من بوق كلاسيكي، عود، عود، عود، راقته أسراب البرتقال في واجهة بقالة، وكانت أشعة الشمس تنكسر على وجناتها فتزيدها حمرة وبهاء، وانفجر في أذنه صوت : يسعد صباحك يا أحمد شلبية، ماذا تريد؟

وكانت ابتسامة بلهاء تتمطى على شفتيه، وناوله البقال برتقالة، وقهقه أحمد شلبية جذلاً ثم حدق في البرتقالة، ثقب جسدها بإصبعه وعصرها بين راحتيه وراح يمتص السائل المتقاطر

من جوفها؛ انطلق يعدو ويصخب . . توقف، رضع برتقالته، أبصر طفلاً يسترق إليه النظر من باب الدير .

رقصت في أذنيه رغبة مجنونة، نفض ذراعيه على جانبيه كأنهما جناحا نسر وانفتل يركض في وحشية وهو يصيح (عود، عود) وأحس إسماعيل بالذعر يمتص وجهه، وانكفأ يتسلق درجات السلم في قفزات فأرية وكان يصرخ بذهول وارتمى فوق أمه وكان أحمد شلبية يطل من باب الدير بزهو، يضحك بصخب أحمق، ونثرت أم إسماعيل يدها في الفضاء : امش من هنا خيبك الله، وحولت عينيها إلى إسماعيل .

ـ لماذا نزلت إلى الباب؟ لا تخف هذا أبله . قال بصوت مغضوض :

ـ أله ذيل يا أمي؟

ـ لا إنه أبله .

كان خوف مقنّع يحلق فوق الرؤوس وكانت صفية توسع خطواتها إلى الدير، كانت هزيلة ضئيلة البنية كقطة عجوز، ثوبها الأسود قصير ينحسر عن ساقيها الرفيعتين كأنهما أعواد الذرة، وكانت كلما نبهتها امرأة إلى عيب ثوبها تجيب ببساطة فطرية بأنه كان يغمر كعبها طولاً، ولكنه تقلص لكثرة ما غسلته، وكان حذاؤها طويل الرقبة تسمع له قرقعة جلية على صفحة الشارع، شفتاها دقيقتان، ملمومتان بشكل يدل على سذاجة في النظر إلى الأمور، وكانت صفية تكثر الحديث عن الثوار بعد ان انخرط زوجها في صفوفهم، وغالباً ما كانت تقول حينما تبصره يشحم بندقيته : ـ والله ستنتهي الثورة وينهزم اليهود ويخرجون من بلادنا، وأنت لم تقتل يهودياً! ولكنه كان يقلب عينيه في بندقيته بزهو ثم يجيب : مهلاً يا صفية سوف نذيقهم العذاب .

وكانت تطلب منه في دلال أن يطلق رصاصة من بندقيته . . إذ لم تسمع طلقة تثور طوال حياتها . . ولكن زوجها يهز رأسه في شبه إصرار : ـ لا يا صفية . . لماذا أطلقها سدى؟ سوف أبقيها لأغرسها في صدر يهودي .

دلفت صفية داخل الدير . . وصعدت درجات السلم . . وأجلست طفلها على رأس السلم . . وبدأت تدرك ما يدور على ألسنة النسوة بوضوح . . تأخرنا يجب أن نعود . . الحالة يا لطيف . . والإنسان لا يدري ما يخبئ له القدر . وعلى الفور انفرجت شفتا صفية الدقيقتان . . وتكلمت بصوت رفيع واثق :

ـ يا بنات الحلال . . إذا تخفن؟ والله زوجي قال إنهم جبناء . . وسوف نفنيهم إن لم يكفوا عنا شرهم. وعلقت على الفور امرأة يشيع في صوتها حماس مفاجئ.

ـ صادقة والله . . قالوا إنهم يهربون أمام الثوار كقطعان الغنم.

واندحر الخوف لحظات . . وهرمت أشعة أمل على الوجوه . . وراقت للنسوة أحاديث صفية الواثقة . . وأحست صفية بزهو عجيب وكانت تقف على نهاية السلم العليا . . نقلت قدميها كي تجلس على طرف السلم . . ودوى انفجار فظيع، حطم زجاج النوافذ وصفع باب الدير بعنف . . ارتجت قدم صفية وزاغت في غمرة ذهول فانقلبت على السلم متدحرجة كأنها كتلة مطاط . . وانطرحت أمام الباب وكان ثوبها الأسود ينحسر إلى ما فوق ساقيها الذاريتين . . . وحدقت في فوهة الباب الشرهة، فأكلها الذعر . . وحسبت أن شبح الموت يترصد لها على الباب . . . واندفعت الراهبة تحمل وجها كأنه ليمونة صفراء . . وهرولت إلى الباب كفراشة يطاردها صبي مجنون . . وأغلقته بعنف . . وصعدت درجات السلم . . واندست بين النسوة المتصايحات في فزع . . وكان صراخ الأطفال جوقة عابثة صاخبة . . وانفجر مدفع آخر . . وانصلبت الوجوة جامدة ميتة. وتراءت لإسماعيل أذناب عديدة تتلوى كالأفاعي . . وكانت صفية تحتضن طفلها بهلع، وتنحدر من عينيها دموع طفلية مثيرة للشفقة بينما بدا وجهها مفرغا من أي تعبير . . وكان إله عادل في السماء يعلم ما يدور على الأرض . . كان أحمد شلبية يزعق بصخب لا مبال . . وكانت الأفعى تتلوى في كوخه برقاحة . . وفجأة انهالت ضربات بشعة على الباب الحديدي . . تبعتها أصوات متشابكة . . واذعرت النسوة وتوهم إسماعيل أن ذيلاً يتلوى على عنقه . . واقترب لائذا مع أمه إلى داخل غرفة التمريض . . وانسعرت الصفعات على وجه الباب. وتصايحت النسوة: أخذونا اليهود . . أخذونا. وارتفع صوت قوي ينادي من خلف الباب: ـ افتحوا . . افتحوا . . يا فاطمة. هذا أنا صبحي. أوجفت النساء وأرهفن السمع.

ـ . . افتحوا . . بهية . . عائشة. قالت الراهبة بصوت مخنوق:

ـ عرب سوف أفتح لهم!

وانحدرت الراهبة إلى الباب . . وشقته بحذر واندفع رجال تسبقهم وجوه مضطربة، وأبصر إسماعيل جده بلحيته الفضية، وقال الجد بصوت حاد: هيا يا عائشة. يجب أن نغادر في الحال . . اتبعوني إلى عربة اللوري.

كانت النوافذ ترتنح بذعر وتنصفع بحدة فتضفي على النفوس رعباً فوق رعب . . انفرط الجمع خارج الباب الحديدي . . وتكوّمت النسوة في سحارة اللوري الخلفية، وصعد الجد إلى جوار السائق، قالت عائشة بعجلة :

ـ إسماعيل اذهب إلى جدك واجلس في حضنه أفضل من هنا .

ولبى إسماعيل أوامر أمه على مضض وانطلق بخطوات قصيرة دقيقة إلى مقدمة العربة، كانت أصابع جده تعبث بشعر لحيته في قلق، وكانت عيناه مشدودتين إلى الطرف البعيد من الشارع، رفع إسماعيل صوته، وفجأة شخرت آلة العربة في جلبة شنيعة .

ـ جدي، خذني عندك . ـ اندفعت العربة مسافة قصيرة .

ـ جدي، جدي، أمي، آه، أمي، يا ويلي .

واندفعت العربة بجنون وبقي إسماعيل مزروعاً على حافة الشارع وتعالى صراخه، ولكنه ضاع في الجلبة الصاخبة من حوله وغابت العربة عن بصره وكانت السماء تحدق في الأرض، السيارات تهرب بعنف، الناس يفرون كالأرانب المذعورة، البرتقال يندلق من واجهة بقالة . أحمد شلبية يترنح في الشارع، لا يفهم أي معنى للعودة إلى كوخه في مثل هذا الوقت، فهو يعود دائماً مع الغروب، انطلق يذرع الشوارع «عود، عود» وكانت الأفعى تنساب في كوخه بعنجهية . تتلصص أمام ثقب لتفاجىء فأراً أبصرته يطل بأنفه الدقيق، وكانت تمني نفسها بأن تسكن الكوخ، وتعيش مترفة على فئرانه، عربة اللوري تنطلق مذعورة في شارع فرعي، تتوقف، ينفخ السائق مغتاظاً : لقد نسفوا الجسر .

ـ أعوذ بالله وما العمل .

ـ نغادر السيارة، ونهبط إلى الوادي عائدين إلى القرية، هبط السائق وصاح بصوت آمر .

ـ هيا انزلوا، الطريق منسوفة، وكان شيخ هرم في صومعة يقرأ بصوت مفطور، «وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة» وكان محمد على رأس جيش لجب، خيول المسلمين تصهل في حماس، يهود خيبر يندسون في حصونهم كالخنافس . وتحدرت دمعتان من عيني الشيخ، وكانت المدينة تتكسر، وكان إسماعيل كرة صغيرة ضائعة تتدحرج على وجه الشارع، وكانت جمعية لندنية تبكي قطة وجدت ميتة، كان أحمد شلبية يترنح كثور ذبيح، تتنزى دماؤه

كالنافورة، انزلقت النسوة من العربة وانفتلت عائشة وأبصرت الجد يقف خلف السائق، داهمتها خاطرة وحشية ولكنها خنقتها وسألت برجاء :

ـ حاج حسني، لماذا أبقيت إسماعيل في العربة؟أدار وجهه ناحيتها وانسحبت عليه مسحة غباء وذهول : إسماعيل أبقيته في العربة! إنه معك.

ـ ألم يصعد عندك؟

ـ أبداً. ألم أقل خذيه عندك؟

ـ لا أرسلته ليجلس في حضنك.

ـ لم يحدث هذا.

اندهشت عائشة وزعقت بصوت ملجلج : إسماعيل، ابني يا إسماعيل، وانطلقت تعدو بجنون صوب المدينة .. لحقها الحاج حسني :

ـ إلى أين يا مجنونة؟

ـ يجب أن أنقذ ابني

ـ يقتلونك يا عائشة. لطمت وجهها بعنف ونحتت في خديها قنوات دامية، تترنح بين يدي الحاج حسني : أرجوك دعني أعود.

امشي يا مسخوطة. كانوا ينحدرون في مسالك الوادي، وكان إسماعيل يلتصق قرب شجيرة صغيرة في شارع ضيق، وكان يرتقي شجرة التوت أمام بيتهم، ويختبئ بين أغصانها كلما غضب عليه جده، وقد هم أن يختبئ بين أغصان الشجيرة، وبدت له الفكرة ممتعة، ولا شك أن أمه قد أخبرت أباه بما حدث، ولا بد أن يعبر المدينة بصحبة رفاقه الثوار يصوبون بنادقهم الرائعة، ينقذونه، يعود إلى البيت وسوف ينتف لحية جده، لأنه هرب دون أن يلتفت إليه. ولكن ذيلاً مخيفاً عاد يصفع وجه اسماعيل ويلتف على عنقه، أحس بالذعر، أمسك الشجيرة بكلتا يديه، واهتزت أغصانها في وهن وحاول إسماعيل أن يتسلقها، ولكنها مالت في رخاوة حتى كادت تنقصف، أزت رصاصة من فوق رأسه، تعلق بالشجيرة في يأس، انقصف غصن وهوى إسماعيل إلى الأرض وانغرزت رصاصة في كتفه وسال دمه تحت الشجيرة.

كانت صفية تحدث صغارها عن غدر اليهود وكانت الأفاعي تصخب في كوخ أحمد

شلبية. وثمة شجيرة مورقة خضراء تترعرع في خصب ونماء، وأم تنام في خيمة مسلولة مهترئة، كانت لا تصدق أن ابنها مات، وكلما أتتها فتاة لتقول لها متوسلة :

ـ من أجل روح إسماعيل . . أعطيني الدلو، كانت تصيح في نزق :

ـ امشي انقلعي . . إسماعيل لم يمت.

وكانت تحلم أن رجلاً مفزعاً، ينتضي سكيناً حاداً يقبض على إسماعيل، يدني السكين من عنقه. لكنها لا تلبث أن تسمع ثغاء خروف سمين، تنتفض من نومها مبهورة، تتلفت فيما حولها بلهفة فلا تعثر على شيء. فتنطلق إلى العراء تجيل نظرها الكليل في كل الأنحاء، تصغي برهافة علها تسمع ثغاء الخروف أو تبصر له أثراً.

(الأفق الجديد، السنة الثالثة، ع٣، شباط، ١٩٦٤، ص ٣٦ ـ ٣٨)

جنازة وراء الحدود

نمر محمد سرحان

كان سامي يقف إلى جوار والده العجوز متكئاً على «إفريز الفرندة» ويحملق في البعيد. . أمامه حاجز من الأسلاك الدقيقة المثبتة على أعمدة منحنية القمة، وتتالى الأعمدة، عمود في إثر آخر حتى لا تكاد عيناه تميزان العمود من الآخر سواء نظر إلى الجنوب أو الشمال، وفي الناحية الغربية المواجهة وراء الأسلاك تتناثر الدور بين أشجار الزيتون . . كل ما فيها عربي . . الثياب السوداء المطرزة بمختلف الألوان و«الخرقة» البيضاء التي تنداح على ظهور النساء «كالصاري» الياباني والوجوه السمراء المألوفة . . إخوة وجيران وأصحاب وزملاء دراسة وعمل . . فلاحون «بالديمايات الروزة» وشباب «بالشروال» والطاقية البيضاء على الشعر المسترسل. يتحركون أمامه يبيعون ويشترون ويحرثون . . لو تنحنح لسمعوه ولو ابتسم لانفرجت أساريرهم ولو تنهد لزووا ما بين حواجبهم . . أنفاسه تختلط مع أنفاسهم في الهواء الحبيب القادم من البحر والمعطر برائحة الليمون. ووراءه من الشرق، أناس كأولئك الذين يحملق فيهم يرتدون الثياب السوداء «وديمايات الروزة» وتلوّح وجوههم سمرة أصيلة ويتحركون ويبيعون ويشترون ويحرثون على بعد قصبات من أولئك الذين على الطرف الآخر من حاجز الأسلاك.

كل ما هنالك . . حاجز من الأسلاك الدقيقة مثبتة في أعمدة منحنية الرؤوس كأنها رؤوس الأفاعي. حاجز الاسلاك قذى في العيون . . خنجر في جسد ساذج ينحر روحاً مصلوبة بالمسامير . . مصلوبة منذ أكثر من عشر سنين . .

هو واقف . . قلب يتنزى منه الدم ويفتت نسيجه مسمار الصليب . . الخنجر المغموس في الدم. حاجز الأسلاك الذي غرسوه في القلوب . . في العيون . . والده يدخن الغليون متلفعاً بعباءة حمراء مقصبة . . يعبث بلحيته البيضاء ويهز رأسه أسى ولوعة . . طعنوه في سن

الهرم . . طعنوه والموت يزحف إليه، وزاغوا من وجهه يوم كان يزحف للموت . وأطفأ الغليون وأغمض عينيه على مر جراحه . . وطأطأ رأسه في الشمس، وصمت أمام الخواء .

سامي يتكور على «إفريز الفرندة» عيناه تطوفان في البعيد . . أصداء مكبوتة تتردد في أعماقه وآلام ممضة تعصر روحه . . الأيام والشهور تتوالى في سرعة رتيبة ولا شيء يميز اليوم عن الآخر . . أيام كلها انتظار وكلها ألم . . لا شيء غير أن هذا اليوم مشمس وهذا ماطر وهذا عاصف، وآلة القدر تخلق الأيام والسنين . . واليوم الموعود . . كأنها لم تخلقه بعد . . اليوم الذي يعيش له الملايين ويهزون الأستار والأضرحة بالنداء والرجاء من أجله .

في الطرف الآخر . . وراء الحدود وراء حاجز الأسلاك . . جنازة تسير وتتبعها ثياب نسائية مطرزة و(ديمايات) ترفل في النسيم المعطر برائحة الليمون . . الإخوة هناك يتبعون ميتهم . . ويصخبون . . يصرخون . . ووراءهم جندي غريب كأنه إبليس . . وجهه أحمر وعيناه زرقاوان . . ومسحة شخصه الهجين تبعث التقزز والاستغراب . . وهنا الإخوة أمام الحدود . . أمام حاجز الأسلاك . . يحزنون . . حشرجة تأكل النحور وحسرة تلعق المهج . . وصمت مترقب متحفز . . ترى من يكون . . ؟

وتتبع عينا سامي السقوف الترابية . . بيت فلان وفلان . . وبيتنا القديم . . وبيت . . وبيت وبيوت . . وفي ذلك البيت «انشراح» ابنة عمه . خمس عشرة سنة على الفجيعة مرت . . خمس عشرة سنة طويلة . . لقد كبرت ونمت . . أصبحت اليوم فتاة ممشوقة ذات شعر متموج أسود وتبلور نهداها واندفعا يطرزان صدرها الصبي . . سنة عن سنة تكبر وتنمو . . وتصبح امرأة . . أيامها كأيامه كلها انتظار وكلها ألم . . ولا شيء يميز اليوم المشمس عن الماطر وآلة قدرها لم تخلق اليوم الموعود بعد .

وتنحدر الجنازة مع الثلة . وكلما اتجهت نحو المقبرة الرابضة على الطرف الآخر البعيد من الأسلاك يتنامى صوت العويل والنحيب . . ثلة من الرجال يهللون . . يرفعون الأيدي إلى السماء . . وثلة من النساء يشققن الجيوب ويملأن السماء الداكنة بالعويل .

والده متقوقع على كرسيه يردد «لا حول ولا قوة إلا بالله» «الدايم الله والعمل الصالح» ويحملق بعينيه اللتين انهكتهما الأيام في الجنازة التي تسير الهوينا . الجنازة التي يرى منها مصيره بعد يوم أو أيام . . وألف إبليس وشيطان يعوون في قلبه «إنه إنه أخوك ، إنه زوج ابنتك ، إنه ابن عمك» .

ورفع سامي رأسه . . كان وجهه هذه المرة داكناً مختنقاً . . ومشى قليلاً ثم استند بظهره

إلى الجدار وشد على عارضيه بكلتا راحتيه ثم أخذ يهز رأسه بحرارة . . وتنقلت عيناه مع الجنازة بين الأشجار ثم طاف يحملق بالبيوت الترابية والسقوف . . ثم بالبيت الذي يضم «انشراح» ويذيب ضوء عينيه فوقه . . ويهيب به والده :

ـ يا سامي يا ابني . شوف بعد الجنازة وين الناس تروح .

ـ أنا عيني على سقف بيت عمي .

ـ اسمع يا سامي . . الرجال يعزموهم الناس .

ـ أنا فاهم . . النساء اللي ترجع على بيت الفقيد .

ـ أيوه يا بني . . دقق عينيك، الله يرضى عليك!

وعاد الوالد ينكث لحيته البيضاء تارة ويسعل تارة أخرى . والشياطين تعوي في قرارة نفسه «إنه أخوك . . أخوك» ثم انطلق العجوز المسكين في سورة الألم والضيق «لا حول ولا قوة إلا بالله . . لو كانوا في أميركا اللي يقولوا عنها لاتّصلنا معهم . . لكن على مرمى الحجر . . ويموت الميت . تموت ناس وتحيا ناس وما نعرف . واحنا في واد وهم في واد . . إلهي يارب حكمتك، أهل قرية واحدة يصبح الواحد عن الثاني أبعد من الشمس عن الأرض» .

وانتهت عملية الدفن . بينما حلقة النادبات يندبن ويصرخن . . إنهن يأسفن على ذلك المخلوق الذي غادر الدنيا قبل اليوم الموعود . . تركها والحسرة بين ثناياه . . ومات ودفن ودفنت آثار مسامير الصليب معه . وبقي غيره على خشبة الصليب على طرفي الخنجر . على حاجز الأسلاك الذي وضعوه حدوداً في القلوب . . في العيون . . في المهج . . وعاد الثكالى إلى بيوتهم . . عادوا من نفس الطريق بين البيوت ذات السقوف الترابية والأشجار التي يعبث فيها النسيم وهتف الوالد العجوز :

ـ خلي عينك يا سامي على بيت عمك . . . .

وهمهم سامي بالإجابة . . عيناه في البعيد . . في السقف الترابي ذي الحواف الطينية المنفوخة هناك حيث يتدلى المزراب الطويل في الساحة الفسيحة وحيث تهمس الأشجار على السطوح «ترى هناك (انشراح) وهناك الآخرون» لقد رآهم آخر مرة قبل شهر على حاجز الأسلاك . . صامتون . يبسمون ويبكون . لقاء دون تحية وفراق دون وداع وجندي هجين من

حثالة براغ أو باريس . أزرق العيون . أحمر الوجه . منفوخ الأوداج يحملق فيهم ويعد عليهم أنفاسهم وحركاتهم وهو يحمل الرشاش الذي يكمن فيه الموت . كانوا يومها جميعاً . ترى أين هم اليوم؟

وعلقت عيناه بموكب النساء . العويل خف أو كاد . . وليس غير صرخات تنفجر بين فترة وأخرى . الموكب عقده مفروط على أطراف الدرب . . ووسط الدرب خال . فهناك كان النعش يسير . وتململ الوالد العجوز في جلسته وعادت الشياطين تهمس له «إنه أخوك . . إنه أخوك . أخوك مات» وحملق الشاب في النسوة العائدات . على طرف التلة البعيد . ثم انحنين مع الزقاق واختفت ثيابهن السوداء بين البيوت ثم انعطفن مع طريق آخر بين الاشجار . رؤوسهن بالشعر الأسود تلمع من البعيد . أشباح منفوشة وهياكل آدمية تترنح في الدرب . عيناه عالقتان بالموكب المهزوم . عالقتان وشيطان جهنمي يسوّل له «إنها انشراح . . انشراح . إنشراح ماتت هل ترى شبحها الأهيف في الموكب . إنها انشراح . . انشراح» ويود لو يفقأ عينيه اللتين لا تريان شبحها الأهيف :

- ما وصلوا يا سامي؟ . حقق بعينيك يا بني . .

- . . .

ويتناقص الموكب . . وتبقى ثلة من النساء ويسرن «إنه أخوك»، «إنها انشراح» . . ويختفي الموكب في البيت ذي السقف الترابي هناك حيث يتدلى المزراب الطويل في الساحة الفسيحة وحيث تهمس الاشجار على السطوح وتخرج الكلمات من فم سامي وهو ينشج

-- النساء يدخلن في بيت عمي . . إنها انشراح !

- إنه أخي !

- إنها انشراح!

- أخي!

- انشراح !

ويغمض سامي عينيه براحتي يديه وهو يتكئ على الجدار . . ثم يفتحهما وقد علت وجهه صفرة مخيفة . . ولم يعد أثر للجنازة وراء الحدود!

(الأفق الجديد ، السنة الثانية ، العدد الرابع شباط ، ١٩٦٣)

البطل

يحيى يخلف

وقف على رصيف الشارع، وهو يتكئ على عكازيه اللذين يشبهان مجدافين معكوسين؛ ثم أرسل بصره يجوس خلال الشارع ويتفحص كل شيء فيه . . السابلة، الباعة المتجولين، الصبية الذين يتقافزون هنا وهناك، المحلات التجارية وواجهاتها المزدانة بالعطور والحرائر، ثم السيارات المنطلقة أبدا كأنها لا تتوقف .

السيارات !! . ورنت هذه الكلمة في أعماق نفسه رنين النواقيس في معبد يسيطر عليه الخشوع . . . لعن الله أبا السيارات فإن بينه وبينها خصاماً سرمديا سيمتد إلى آخر الزمن وإن له وإياها شأناً من الشأن لن يكون له حل أبدا . إن مجرد رؤيته لسيارة مسرعة يثير فيه كوامن أشجانه ويعصف به في شرود يستعيد معه ذكريات أليمة . .

أتراه يستطيع أن ينسى ذلك اليوم وتلك الساعة؟

ذلك اليوم الذي استلم به وظيفة في الشركة التجارية، وساعة كان يهبط الدرجات في طريقه إلى البيت لتناول طعام الغداء . . كان إذ ذاك في نشوة لا تعادلها نشوة .

نشوان . . فإنه سيستلم راتباً . . دنانير حمراء وخضراء . . قوي! سوف يستطيع أن يساعد والده ويشترك في الإنفاق على البيت . و . . . وسيتزوج سلمى . . سلمى البرعم الصغير في نبتة شبابه . . سلمى ذات العينين العسليتين اللتين تقطران حنانا . هبط درجات السلم مثنى . . مثنى . وخرج من باب الشركة فتلقفه الرصيف . . ثم عبر الشارع . . لم يسمع صياح الناس وتحذيرهم له (ابعد يا رجل السيارة ستصدمك) لم يسمع شيئاً من هذا فقد كان خياله يسبح في عالم الأحلام، صدمه ذلك الجرم الصلب وطرحه أرضاً فاقد الوعي ولم يستيقظ إلا بعد ايام ووجد نفسه في المستشفى بين اللفائف والأضمدة .

وبعد مدة خرج من المستشفى برجل واحدة وعكازين و . . وأفاق من ذكرياته . . ووجد

نفسه لا يزال بنفس الشارع الذي شهد مأساته منذ زمن . . ثم وجد نفسه أيضاً ينظر إلى رجله اليتيمة ويتحسر . . وإنه لكذلك وإذا به يسمع صوت بوق عال فرفع رأسه، فأبصر سيارة آتية من بعيد تطوي الشارع بعجلاتها الأربع وكأنها مزلج ينزلق على منحدر جليدي . . وكان بوسط الشارع طفل صغير يبدو أنه فقد والديه، فهو ينظر حوله ويبكي والناس في شغل عن أمره . . وهو الوحيد الذي يشاهده . . والسيارة تقترب والطفل يبكي . . وبحركة لا إرادية وجد نفسه يجدف بعكازيه وينقل رجله المرة تلو الأخرى . . ويجدف . . ويجدف والسيارة تقترب . . وتقترب . . وهو يجدف . . ها هو قد وصل الطفل . . إنه يلقي بعكازيه ويحمل الصغير ويقفز برجله الوحيدة . . فيقعان معاً على الأرض .

وتمر السيارة على بعد سنتمترات منهما . . فيسرع الناس من كل جهة ويلتفون حولهما . . وينفضون عنهما الغبار ويحس هو بألم في رجله ـ ولكن كلمات الإعجاب التي تتناثر من هنا وهناك منوهة ببطولته وشجاعته تجعله يتناسى الألم. بعدئذ يبصر سيدة تشق طريقها بين الزحام وتركض نحو الطفل وتضمه بحنان وتوسعه لثما وتقبيلاً ثم تقترب منه، بعد أن شرح لها أحد المتجمهرين ما حدث، تشكره . . وبعد ذلك يقترب رجل منه يحمل العكازين ويقدمهما له بعد أن يساعده على الوقوف ويقول له أنت شجاع. وبعد قليل يتفرق المتجمهرون، ويبقى هو وحيدا يجتر كلمات البطولة والشجاعة التي وصفوه بها ويستعيد نظرات الإعجاب التي كان ينظر بها الناس إليه . . ورفع رأسه في خيلاء فحانت منه (التفاتة) إلى الرصيف المقابل حيث أبصر عامل السينما منهمكاً في إلصاق إعلان عن العرض الجديد : (البطل). وشعر كأنما هو المعني بهذه الكلمة . . فابتسم .

حقاً إنه خسر ساقه فيما مضى وخسر معها كل آماله . .

أما اليوم فإنه يشعر بأنه قد استعاد كل شيء . فلقد أنقذ طفلاً صغيراً من الموت أو من عاهة مستديمة . . إنه بطل وضغط على عكازيه اللذين يتصلان بإبطيه، وألقى برجله ثم أتبعها بالعكازين . . وأخذ يجدف . . ويجدف . . ويجدف . .

(الأفق الجديد، السنة الثانية، العدد التاسع، تموز ١٩٦٣)

هوامش الفصل الرابع

١ ـ صوت الجيل ، ع(٣) ، دائرة الثقافة والفنون ، عمان ، ١٩٧٢ ، ص ١٤ .
٢ ـ فخري قعوار ، الأدب في الصحافة المحلية ، مجلة أفكار ، ع(٥٠ ـ ٥١) ، وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٨٠ ، ص ٦٤ .
٣ ـ الأفق الجديد ، ع(١٦) ، السنة الأولى ، (١٥) أيار ، ١٩٦٢ ، ص ١٩ .
٤ ـ المرجع نفسه .
٥ ـ الأفق الجديد ، ع(٢٠) ، السنة الأولى ، ١٥ تموز ، ١٩٦٢ ، ص ٤١ .
٦ ـ عادل الأسطة ، القصة العربية القصيرة في فلسطين المحتلة ١٩٦٧ ـ ١٩٨١ ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠ .
٧ ـ الأفق الجديد ، ع(٢١) ، السنة الأولى ، آب ، ١٩٦٢ ، ص ٢٣ .
٨ ـ أمينة العدوان ، دراسات في الأدب الأردني المعاصر ، ط١ ، رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ص ٢٧ .
٩ ـ صبحي شحروري ، أضواء على تجربتي القصصي والنقدية ، في كتاب : القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية ، ص ٣٣١ .
١٠ ـ خليل السواحري ، مقابلة شخصية .
١١ ـ ماجد أبو شرار ، الخبز المر ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٠ ص ٣ .
١٢ ـ ابراهيم خليل ، الاتجاهات القصصية المعاصرة في الأردن ، مجلة أفكار ، ع(٢٢) ، وزارة الثقافة ، عمان ، آذار ، ١٩٧٤ ص ٥١ .
١٣ ـ عبد الله رضوان ، القصة القصيرة في الأردن في مواجهة الخطر الصهيوني ، دراسة منشورة في : وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الثاني ، الجامعة الأردنية ، عمان ، ١٩٨٦ ، ص ٢٧٦ ـ ٢٧٧ .
١٤ ـ مجلة الآداب ، السنة (١٢) ، ع(٣) دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٤ ، الكلام للدكتور (إحسان عباس) في (استفتاء فلسطين والأدب) ، ص ٣ .
١٥ ـ المرجع السابق .
١٦ ـ المرجع السابق .
١٧ ـ الأفق الجديد ، ع(١) ، السنة الرابعة ، أيار ، ١٩٦٥ .

١٨ ـ جابر عصفور ، عن البنيوية التوليدية ، مجلة فصول ، مجلد١ ، ع٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ٨٧ .
١٩ ـ الأفق الجديد ، ع(١١) ، السنة الأولى ، (١٥) آذار ، ١٩٦٢ ، ص٣٣ .
٢٠ ـ الأفق الجديد ، ع(٦) ، السنة الأولى ، (١٥) كانون الأول ، ١٩٦١ ، ص٧ .
٢١ ـ الأفق الجديد ، ع(٢) ، السنة الثالثة ، كانون الأول ، ١٩٦٣ ، ص٢٧ .
٢٢ ـ الأفق الجديد ، ع(١٣) ، السنة الأولى ، نيسان ، ١٩٦٢ ، ص٤٢ .
٢٣ ـ صبحي شحروري ، أضواء على تجربتي القصصية والنقدية ، في : القصة القصيرة في الأردن ، وموقعها من القصة العربية ، ص ٣١٣ .
٢٤ ـ قسطنطين خمّار ، الموجز في تاريخ القضية الفلسطينية ، ص (٩٥ـ٩٦) .
٢٥ ـ الأفق الجديد ، ع(٢٣) ، السنة الأولى ، أيلول ، ١٩٦٢ ، ص٣٥ .
٢٦ ـ الأفق الجديد ، ع(٢) ، السنة الأولى ، (١٥) تشرين الأول ، ١٩٦١ ، ص٥ .
٢٧ ـ الأفق الجديد ، ع(١٧) ، السنة الأولى ، حزيران ، ١٩٦٢ ، ص٣٤ .
٢٨ ـ غالب هلسا ، فصول في النقد ، ط١ ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص١١٨ .
٢٩ ـ الآية (٣٤) ، سورة الأعراف .
٣٠ ـ عبد الله رضوان ، القصة القصيرة في الأردن في مواجة الخطر الصهيوني ، وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الثاني ، ص٢٧٧ .
٣١ ـ الأفق الجديد ، ع(٥) ، السنة الثانية ، آذار ، ٢٩٦٣ ، ص ٢١ .
٣٢ ـ الأفق الجديد ، ع(١٥) ، السنة الأولى ، أيار ، ١٩٦٢ ، ص ٣٢ .
٣٣ ـ غالب هلسا ، فصول في النقد ، ص ١٢٤ .
٣٤ ـ الأفق الجديد ، ع(١) ، السنة الرابعة ، كانون الثاني ، ١٩٦٥ ، ص ٤٥ .
٣٥ ـ الأفق الجديد ، ع (٢٠) ، السنة الأولى ، ١٥ تموز ، ١٩٦٢ ، ص٧ .
٣٦ ـ الأفق الجديد ، ع (٢٢) ، السنة الأولى ، ١٥ آب ، ١٩٦٢ ، ص ٣٥ .
٣٧ ـ الأفق الجديد ، ع(٣) ، السنة الأولى ، تشرين الثاني ، ١٩٦١ ، ص ١٣ .
٣٨ ـ نجيب العوفي ، القصة القصيرة المغربية ، في : دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس) ، ط١ ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٧٠ .
٣٩ ـ الأفق الجديد ، ع(٩) ، السنة الثالثة ، آب ، ١٩٦٤ ص٤١ .
٤٠ ـ الأفق الجديد ، ع(٦) ، السنة الثالثة ، أيار ، ١٩٦٤ ، ص٢٢ .
٤١ ـ غالب هلسا ، دعوة إلى أدب صادق للمأساة ، مجلة الآداب ، ع٣ ، السنة (١٢) ، آذار ، ١٩٦٤ ، ص٣١ .

٤٢ ـ الأفق الجديد ، ع(٩) ، السنة الثانية ، تموز ، ١٩٦٣ ، ص١٥ .
٤٣ ـ الأفق الجديد ، ع(٢٢) ، السنة الأولى ، تموز ، ١٩٦٢ ، ص ٢٢ .
٤٤ ـ الأفق الجديد ، ع(٣) ، السنة الأولى ، تشرين ثاني ، ص ١٣ .
٤٥ ـ الأفق الجديد ، ع(٦) ، السنة الثالثة ، أيار ، ١٩٦٤ ، ص٢٢ .
٤٦ ـ عبد الرزاق عيد ، العالم القصصي لزكريا تامر ، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص ٣٥ ،
٤٧ ـ الأفق الجديد ، ع(٥) ، السنة الرابعة ، أيار ، ١٩٦٥ ، ص٤٦ .
٤٨ ـ صبحي شحروري ، أضواء على تجربتي القصصية والنقدية ، في : القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية ، ص٣٢٩ .
٤٩ ـ عبد الرزاق عيد ، العالم القصصي لزكريا تامر ، ص٣٥ .
٥٠ ـ غالب هلسا ، دعوة إلى أدب صادق للمأساة ، مجلة الآداب ، ع (٣) ، آذار ١٩٦٤ ص٣٢ .
٥١ ـ المرجع السابق ، نفس الصفحة .
٥٢ ـ خليل السواحري ، زمن الاحتلال ، ط١ ، اتحاد الكتاب والأدباء العرب ، دمشق ، ١٩٧٩ ، ص ١٦ .
٥٣ ـ محمود سيف الدين الإيراني ، فصل القصة ، في : ثقافتنا في خمسين عاماً ، ص١٥٤ ، وانظر : الأعمال الكاملة للإيراني ٢/ ٥٨ .
٥٤ ـ عيسى النّاعوري ، جريدة الرأي ، العدد (٢١٦٢) ، ٦ أيار ، ١٩٧٧ . وانظر : خليل السواحري ، القصة القصيرة في الأردن ، مجلة أفكار ، العدد (٣٦/ ٣٧) ، ١٩٧٧ .
٥٥ ـ محمود شقير ، ندوة القصة القصيرة في الأردن ، مجلة أفكار ، العدد ١١١ ، حزيران ١٩٩٣ ، ص ١٣٩ .
٥٦ ـ د. عبد الرحمن ياغي ، القصة القصيرة في الأردن ، ص٤٢ .
٥٧ ـ صبحي شحروري ، أضواء على تجربتي القصصية والنقدية ، في : القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية ، ص ٣٢٩ ـ ٣٣٠ .
٥٨ ـ حسين جمعة ، مدخل لدراسة القصة القصيرة في الأردن ، مجلة أفكار ، العدد ٩١ ، وزارة الثقافة ، عمان ، حزيران ، ١٩٨٩ ، ص ١٢ .
٥٩ ـ خليل السواحري ، القصة القصيرة في الأردن ، مجلة أفكار ، العدد (٣٦/ ٣٧) ، ١٩٧٧ .
٦٠ ـ محمود شقير ، ندوة القصة القصيرة في الأردن ، مجلة أفكار ع ١١١ ، حزيران ١٩٩٣ ، ص١٣٩ .
٦١ ـ حسين جمعة ، مدخل لدراسة القصة القصيرة في الأردن ، مجلة أفكار ، ع٩١ ، ص١٢ .

٦٢ ـ محمود سيف الدين الإيراني ، فصل القصة ، في : ثقافتنا في خمسين عاماً ، ص ١٥٤ ، والأعمال الكاملة ٢/ ٥٨ .

٦٣ ـ عبد الله رضوان ، خبز الآخرين والواقع التسجيلي ، مجلة أفكار ، العدد ٨١ ، وزارة الثقافة، عمان ، آب ، ١٩٨٦ ، ص ١٣٣ .

٦٤ ـ محمود شقير ، خبز الآخرين، ط١ ، منشورات دار صلاح الدين ، القدس ، ١٩٧٤ .

٦٥ ـ عبد الله رضوان ، خبز الآخرين والواقع التسجيلي ، مجلة أفكار ، ع(٨١) ، ص ١٣٣ .

٦٦ ـ محمود شقير ، ندوة القصة القصيرة في الأردن، مجلة أفكار، ع(١١١) ، ص٣٩ .

٦٧ ـ محمود سيف الدين الإيراني ، فصل القصة ، في : ثقافتنا في خمسين عاماً، ص ١٥٤ ، والأعمال الكاملة ٢/ ٥٨ .

٦٨ ـ عبد الرحمن ياغي ، القصة القصيرة في الأردن ، ص٤٣ .

٦٩ ـ الأفق الجديد ، ع(٤) ، السنة الثانية ، شباط ١٩٦٣ ، ص١٤ .

٧٠ ـ الأفق الجديد ، ع(٢) ، السنة الثالثة ، كانون الثاني ، ١٩٦٤ ، ص ٢٧ .

٧١ ـ الأفق الجديد ، ع(٣) ، السنة الثالثة ، شباط ، ١٩٦٤ ، ص٥٣ .

٧٢ ـ الأفق الجديد ، ع(٢) ، السنة الثانية ، ١٩٦٢ ، ص١٣ .

٧٣ ـ الأفق الجديد ، ع(٢٣) ، السنة الأولى ، أيلول ، ١٩٦٢ ، ص٢٣ .

٧٤ ـ الأفق الجديد ، ع(١٧) ، السنة الأولى ، حزيران ، ١٩٦٥، ص١٠ .

٧٥ ـ الأفق الجديد ، ع(١٢) ، السنة الأولى ، آذار ، ١٩٦٢ ، ص٧ .

٧٦ ـ محمود شقير ، ندوة القصة القصيرة في الأردن ، مجلة أفكار ، ع١١١ ، ص١٣٩ .

٧٧ ـ عبد الرحمن ياغي ، القصة القصيرة في الأردن ، ص٤٢ ـ ٤٣ .

٧٨ ـ خليل السواحري ، القصة القصيرة في الأردن ، ملامح عامة ، أوراق المؤتمر الثقافي الوطني ، الجامعة الأردنية .

٧٩ ـ حسين مروة ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ط٣ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص١٨٤ .

٨٠ ـ الأفق الجديد ، ع(٥) ، السنة الثالثة ، نيسان ، ١٩٦٤ ، ص٣٦ .

٨١ ـ عبد الله رضوان ، خبز الآخرين والواقع التسجيلي ، مجلة أفكار ، العدد ٨١ ، ص١٣٨ .

٨٢ ـ الأفق الجديد ، ع(٧) ، السنة الثالثة ، حزيران ، ١٩٦٤ ، ص ٤٠ .

٨٣ ـ الأفق الجديد ، ع(١٥) ، السنة الثالثة ، أيلول ، ١٩٦٤ ، ص٢٣ .

٨٤ ـ الأفق الجديد ، ع(٤) ، السنة الرابعة ، نيسان ، ١٩٦٥ ، ص٣٠ .

٨٥ ـ الأفق الجديد ، ع(٢٢) ، السنة الأولى ، ١٥ آب ، ١٩٦٢ ، ص٤١ .
٨٦ ـ الأفق الجديد ، ع(٦) السنة الثانية ، نيسان ، ١٩٦٣ ، ص١١ .
٨٧ ـ الأفق الجديد ، ع(٣) ، السنة الثالثة ، شباط ، ١٩٦٤ ، ص٣٦ .
٨٨ ـ خليل السواحري ، زمن الاحتلال ، ط١ .
٨٩ ـ المرجع السابق ، نفس الصفحة .
٩٠ ـ أمينة العدوان ، دراسات في الأدب الأردني المعاصر ، ص٢٧ .
٩١ ـ الأفق الجديد ، ع(٦) ، السنة الرابعة ، حزيران ، ١٩٦٥ ص٦ .
٩٢ ـ الأفق الجديد ، ع(١٠) ، السنة الرابعة ، تشرين الاول ، ١٩٦٥ .
٩٣ ـ محمود سيف الدين الإيراني ، فصل القصة ، في : ثقافتنا في خمسين عاماً ، ص١٥٥ ، والأعمال الكاملة ٢/ ٥٨ ـ ٥٩ .
٩٤ ـ الأفق الجديد ،ع(٩) ، السنة الرابعة ، أيلول ، ١٩٦٥ ص٣٣ .
٩٥ ـ رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبحي ، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص٢٢٥ .
٩٦ ـ عبد السلام المسدّي ، الأسلوبية والأسلوب ، ط١ ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٧٧ ، ص١١١ .
٩٧ ـ إلياس خوري ، ملاحظات حول الكتابة القصصية ، في : دراسات في القصة العربية ، ص ٥٣ ـ ٥٤ .
٩٨ ـ يمنى العيد ، القصة القصيرة والأسئلة الأولى ، في : دراسات في القصة العربية ، ص٢١ .
٩٩ ـ عبد الله رضوان ، لغة القصة القصيرة الأردنية ، في : القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية ، ص ٧٥ .
١٠٠ ـ عبد الرحمن ياغي ، القصة القصيرة في الأردن ، ص ١٠٧ .
١٠١ ـ المرجع السابق ، ص ١٠٩ ـ ١١٠ .
١٠٢ ـ يوسف ضمرة ، ندوة : القصة القصيرة في الأردن ، مجلة أفكار ، ع١١١ ، حزيران ، ١٩٩٣ ، ص ١٢٨ .
١٠٣ ـ محمود شقير ، المرجع السابق ، (ندوة القصة القصيرة) ، ص ١٣١ .
١٠٤ ـ إلياس فركوح ، المرجع السابق، (ندوة القصة القصيرة) ، ص١٣٤ .
١٠٥ ـ الأفق الجديد ، ع(٩) ، السنة الثانية ، تموز ، ١٩٦٣ ، ص٣٧ .
١٠٦ ـ الأفق الجديد ، ع(٢٠) ، السنة الأولى ، ١٥ تموز، ١٩٦٢، ص٣٤ .

١٠٧ ـ الأفق الجديد ، ع(٢) ، السنة الثانية ، كانون الأول ، ١٩٦٢ ، ص٢٥ .

١٠٨ ـ عبد الله رضوان ، لغة القصة القصيرة الأردنية ، مرجع سابق ، ص٧٨ .

١٠٩ ـ المرجع السابق ، نفس الصفحة .

١١٠ ـ نشرت المجموعة عام ١٩٧٤ متأخرة عن زمن كتابتها ونشرها ، وكذلك الحال في مجموعة صبحي شحروري (المعطف القديم) التي نشرت عام ١٩٨٢) ، ومجموعة ماجد أبو شرار (الخبز المر) التي نشرت عام ١٩٨٠ . فقصص هذه المجموعات تنتمي لحقبة الأفق الجديد في النصف الأول من الستينات .

١١١ ـ الأفق الجديد ، ع(٣) ، السنة الثالثة ، شباط ، ١٩٦٤ ، ص٣٦ .

١١٢ ـ الأفق الجديد ، ع(٢٢) ، السنة الأولى ، ١٥ ، ١٩٦٢ ، ص٤١ .

١١٣ ـ الأفق الجديد ، ع(٥) ، السنة الثالثة ، نيسان ، ١٩٦٤ ، ص٣٦ .

١١٤ ـ الأفق الجديد ، ع(١٠) ، السنة الثانية ، آب ، ١٩٦٣ ، ص٢٢ .

١١٥ ـ الأفق الجديد ، ع(١٤) ، السنة الأولى ، ١٥ نيسان ، ١٩٦٢ ، ص٢٦ .

١١٦ ـ الأفق الجديد ، ع(٧) ، السنة الأولى ، كانون ثاني ، ١٩٦٢ ، ص٣٣ .

١١٧ ـ الأفق الجديد ، ع(١٧) ، السنة الأولى ، حزيران ، ١٩٦٢ ، ص١٠ .

١١٨ ـ الأفق الجديد ، ع(٣) ، السنة الثانية ، ، كانون الثاني ، ١٩٦٣ و ص١٤ .

١١٩ ـ الأفق الجديد ، ع(٥) ، السنة الثانية ، آذار ، ١٩٦٣ ، ص ٣٤ .

١٢٠ ـ الأفق الجديد ، ع(٩) ، السنة الرابعة ، أيلول ، ١٩٦٥ ، ص٣٣ .

١٢١ ـ سعيد الغانمي ، أقنعة النص ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩١ ، ص١٤٤ .

١٢٢ ـ يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص٩٤ .

١٢٣ ـ المرجع السابق ، ص٩٣ .

١٢٤ ـ نجيب العوفي ، القصة القصيرة المغربية ، في : دراسات في القصة العربية ، ص٦٧ .

١٢٥ ـ رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، ط٣ ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص١ .

١٢٦ ـ عبد الله إبراهيم ، المتخيل السّردي ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ١٩٩٠ ، ص٦١ .

١٢٧ ـ الياس خوري ، ملاحظات على الكتابة القصصية ، في : دراسات في القصة العربية ، ص٦٠ .

١٢٨ ـ عبد الله ابراهيم ، المتخيّل السردي ، ص ٦٢ .

١٢٩ ـ اعتمدت في تمييز الأنماط المذكورة على (يمنى العيد) في : تقنيات السرد الروائي ، ص ٨٩ـ ١٠٦ ، بصورة أساسية ، وأما ربط الراوي بالرؤية فاعتمدت فيه على (عبد الله إبراهيم) في المتخيل السردي ، ص ٦١ـ٦٤ .

١٣٠ ـ عبد الله ابراهيم ، المتخيل السّردي ، ص٦٤ .
١٣١ ـ الأفق الجديد ، ع(١٠) ، السنة الأولى ، ١٥ شباط ، ١٩٦٢ ، ص١٤ .
١٣٢ ـ الأفق الجديد ، ع(٣) ، السنة الثالثة ، شباط ، ١٩٦٤ ، ص١٢ .
١٣٣ ـ يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي، ص١٠٠ .
١٣٤ ـ الأفق الجديد ،ع(٤) ، السنة الثانية ، شباط ، ١٩٦٣ . ص١٤ .
١٣٥ ـ الأفق الجديد ، ع(٢) ، السنة الثالثة ، كانون الأول ، ١٩٦٣ ، ص ٢٧ .
١٣٦ ـ الأفق الجديد ، ع(٧) ، السنة الأولى ، كانون الثاني ، ١٩٦٢ ، ص٣٣ .
١٣٧ ـ يمنى العيد ، تقنيات السّرد الروائي ، ص١٠٥ .
١٣٨ ـ المرجع السابق ، نفس الصفحة .
١٣٩ ـ الأفق الجديد ، ع(١١) ، السنة الأولى ، آذار ، ١٩٦٢ ، ص٨ .
١٤٠ ـ الأفق الجديد ، ع(٤) ، السنة الثانية ، شباط ، ١٩٦٣ ، ص٢٦ .
١٤١ ـ محمود شقير ، ندوة القصة القصيرة ، مجلة أفكار ، العدد ١١١ ، ص ١٣٩ .
١٤٢ ـ الأفق الجديد ، ع(٧) ، السنة الثالثة ، حزيران ، ١٩٦٤ ، ص٤٠ ـ ٤١ .
١٤٣ ـ الأفق الجديد ، ع(٥) ، السنة الثالثة ، نيسان ، ١٩٦٤ ، ص٣٦ .
١٤٤ ـ الأفق الجديد ، ع(٤) ، السنة الثانية ، شباط ، ١٩٦٣ ، ص١٤ .
١٤٥ ـ الأفق الجديد ، ع(١٠) ، السنة الثانية ، آب ، ١٩٦٣ ، ص٢٢ .
١٤٦ ـ الأفق الجديد ، ع(٣) ، السنة الأولى ، نيسان ، ١٩٦٥ ، ص٢ .
١٤٧ ـ الأفق الجديد ، ع(٣) ، السنة الأولى ، تشرين الثاني ، ١٩٦١ ، ص١٣ .
١٤٨ ـ الأفق الجديد ، ع(١١) ، السنة الثالثة ، تشرين أول ، ١٩٦٤ ، ص٣٨ .
١٤٩ ـ الأفق الجديد ، ع(٥) ، السنة الثالثة ، نيسان ، ١٩٦٤ ، ص٣٨ .
١٥٠ ـ الأفق الجديد ، ع(٧) ، السنة الثالثة ، حزيران ، ١٩٦٤ ، ص٤٠ .
١٥١ ـ الأفق الجديد ، ع(١٠) ، السنة الثالثة ، أيلول ، ١٩٦٤ ، ص٢٣ .
١٥٢ ـ الأفق الجديد ، ع(١٢) ، السنة الأولى ، ١٥ آذار ، ١٩٦٢ ، ص٧ .
١٥٣ ـ الأفق الجديد ، ع(٢٤) ، السنة الأولى ، أيلول ، ١٩٦٢ ، ص٣٦ .
١٥٤ ـ الأفق الجديد ، ع(١) ، السنة الثانية ، تشرين الثاني ، ١٩٦٢ ، ص١٠ .
١٥٥ ـ الأفق الجديد ، ع(٢٢) ، السنة الأولى ، ١٥ آب ، ١٩٦٢ ، ص٢٢ .
١٥٦ ـ الأفق الجديد ، ع(١٠) ، السنة الثانية ، آب ، ١٩٦٣ ، ص٢٢ .
١٥٧ ـ الأفق الجديد ، ع(٤) ، السنة الرابعة ، نيسان ، ١٩٦٥ ، ص٣٠ .

خاتمة

وهكذا وصلت الرحلة إلى ختامها ، مع هذه التجارب القصصية التي أسهمت بوعي وإخلاص في تطوير فن القصة القصيرة في فلسطين والأردن .. ابتداءً من بيدس وأبي غنيمة في العشرينات مروراً بجهود الإيراني وصحبه ، ثم جيل الأفق الجديد في الستينات .

وأحسب أن هذه الدراسة الشاملة تحتاج تفصيلاً من بعد من خلال الوقوف عند القصاصين وقفات مستقلة ، تراجع النصوص القصصية برؤى جديدة ، دون أن تدعي حدوداً نهائية للدراسات الأدبية ، فالنص الأدبي متعدد المستويات يمكننا أن نقرأه دائماً وبطرائق متعددة تتنوع باختلاف الدارسين وأذواقهم ومناهجهم.

وقد تطورت القصة القصيرة في فلسطين والأردن على حد سواء تطوراً واسعاً بعد عام ١٩٦٧ حتى أيامنا الراهنة ، وأسهم في هذا التطور بعض قصاصي الأفق الجديد الذين أصدر بعضهم عدداً واسعاً من الأعمال القصصية ، إضافة إلى عشرات الأسماء التي ظهرت في عقود السبعينات والثمانينات والتسعينات ، ويشكل هذا النتاج مادة غنية خصبة لعشرات الدراسات الممكنة ، وهو أمر ينبغي أن توجه الجامعات طلبتها إليه . وأحسب أيضاً أنَّ التجربة القصصية ذات تميز خاص في الأردن وفلسطين ، وربما تكون هي اللون الأدبي المرشح للتميز على المستوى العربي ، والكشف عن هذا التميز يحتاج إلى دراسات نقدية مصاحبة للنتاج النصي ، تكشف عن جمالياته وتسهم في الترويج له والتعريف به .

وفيما هو منظور من مشاريع الباحث إنجاز بعض الدراسات حول النتاج القصصي في العقود الثلاثة ، لكن الجهد الفردي وحده لا يكفي ، ولا بد من تيار نقدي واسع يتناول هذا النتاج المتميز.

المصادر والمراجع

● **الكتب والدراسات**

- إبراهيم خليل ، القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى ، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ .

- إبراهيم السعافين ، قضية الشكل في القصة القصيرة ، في كتاب : دراسات عربية مهداة إلى محمود السمرة ، تحرير ومراجعة : حسين عطوان ومحمد حوّر ، دار المناهج ، عمان، ط١, ١٩٩٧ .

- إبراهيم أبو هشهش ، نجاتي صدقي حياته وأدبه ، الجمعية الفلسطينية الأكاديمية، القدس ، ط١ ، ١٩٩٠ .

- أديب مروّة ، الصحافة العربية : نشأتها وتطورها ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦١ .

- أسامة يوسف شهاب ، صحيفة الجزيرة الأردنية : دورها في الحركة الأدبية ، وزارة الثقافة، عمان ، ط١، ١٩٨٨ .

- أمين فارس ملحس ، من وحي الواقع ، مكتبة المنار ، القدس ، ط١ ، ١٩٥٢ .

- أمين فارس ملحس ، أبو مصطفى وقصص أخرى ، دائرة الثقافة والفنون، عمان ، ط١ ، ١٩٧٢ .

- أمين فارس ملحس ، ذيول ، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان ، ط١ ، ١٩٨٣ .

- أمينة العدوان ، دراسات في الأدب الأردني المعاصر ، رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط١ .

- بورخيس ، سبع ليال ، ترجمة عابد إسماعيل ، دار الينابيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٩ .

- تودوروف (تزفيتان) ، مفهوم الأدب ، ترجمة محمد منذر عياشي ، دار الذاكرة ، حمص، ط١ ، ١٩٩١ .

- الجاحظ (عمرو بن بحر) ، الحيوان ، تحقق : عبد السلام هارون ، دار الجيل، بيروت ، ١٩٩٦ .

- حسن عليان، فن القصة القصيرة في فلسطين ، رسالة جامعية مخطوطة ، جامعة القاهرة، بإشراف طه وادي ، ١٩٨٠ .

- حسين مروة ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط١ ، ١٩٨٦ .

- خليل بيدس ، مسارح الأذهان ، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينين ، بيروت، ط٢ ، ١٩٨١ .
- خليل السواحري ، زمن الاحتلال ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٩ .
- رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٠ .
- سلمى الخضراء الجيوسي ، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر (النثر) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- سليمان الموسى ، وجوه وملامح ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- سمير قطامي ، الحركة الأدبية في الأردن (١٩٢١ ـ ١٩٤٨) ، وزارة الثقافة والشباب ، عمان ، ط١ ١٩٨٢ .
- سمير قطامي ، الحركة الأدبية في الأردن (١٩٤٨ ـ ١٩٦٧) ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- شاكر مصطفى ، القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية ، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ، ط١، ١٩٥٧ .
- شكري حجي ، مجلة أفكار ودورها في الحركة الأدبية الأردنية ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١، ١٩٩٢ .
- شكري جحي ، الفهرست التحليلي لمجلة الأفق الجديد ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- شكري فيصل ، الصحافة الأدبية ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٠ .
- صبحي شحروري ، المعطف القديم ، دار البيادر ، القدس ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- عادل الأسطة ، القصة العربية القصيرة في فلسطين المحتلة (١٩٦٧ ـ ١٩٨١) ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية ، عمان، ١٩٨٢ .
- عباس خضر ، القصة القصيرة في مصر ، الدار القومية للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٦ .
- عبد الرحمن ياغي ، حياة الأدب الفلسطيني الحديث ، ط١ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط٢ ، ١٩٨١ .
- عبد الرحمن ياغي ، في الأدب الفلسطيني الحديث ، شركة كاظمة للنشر ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٣ .
- عبد الرحمن ياغي ، القصة القصيرة في الأردن ، لجنة تاريخ الأردن ، عمّان ، ط١ ، ١٩٩٣ .

- عبد الرزاق عيد ، العالم القصصي لزكريا تامر ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط١ ، ١٩٨٣ .
- عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- عبد الله رضوان ، النموذج وقضايا أخرى ، رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٣ .
- عبد الله رضوان ، أنطولولوجيا عمّان الأدبية ، (إعداد بالاشتراك مع محمد المشايخ) ، أمانة عمان الكبرى ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- عبد الله الشحام ، محمود سيف الدين الإيراني الكاتب القصصي ، رسالة جامعية ، الجامعة الأردنية ، ١٩٨٠ .
- عبد الملك مرتاض ، القصة في الأدب العربي القديم ، دار مكتبة الشركة الجزائرية ، الجزائر ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- عز الدين المناصرة ، حارس النص الشعري ، دار كتابات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- علي شلش ، المجلات الأدبية في مصر : تطورها ودورها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ،
- علي عبد الحليم محمود ، القصة العربية في العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٩ .
- عيسى الناعوري ، طريق الشوك ، مطبعة الاستقلال ، عمان ، ١٩٥٥ .
- عيسى الناعوري ، خلّي السيف يقول ، مكتبة الأندلس ، القدس ، ١٩٥٦ .
- عيسى الناعوري ، عائد إلى الميدان ، دار الرائد ، حلب ، ١٩٦١ .
- عيسى الناعوري ، أقاصيص أردنية ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٦٧ .
- عيسى الناعوري ، حكايا جديدة ، دائرة الثقافة والفنون ، عمان ، ١٩٧٤ .
- غالب هلسا ، فصول في النقد ، دار الحداثة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- غسان عبد الخالق ، الغاية والأسلوب (دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الأردن) ، أمانة عمان الكبرى ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- قسطنطين خمار ، الموجز في تاريخ القضية الفلسطينية ، المكتب التجاري ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٦ .
- قسطنطين شوملي ، الاتجاهات الأدبية والنقدية في (جريدة فلسطين) ، دار العودة ، القدس ، ط١ ، ١٩٩٠ .

- كامل السوافيري ، الأدب العربي المعاصر في فلسطين ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
- ماجد أبو شرار ، الخبز المر ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- محسن جاسم الموسوي ، الوقوع في دائرة السحر (ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانكليزي) ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
- محمد جمعة الوحش ، مجلة النفائس الفلسطينية واتجاهاتها الأدبية ، مطابع الرأي ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- محمد صبحي أبو غنيمة ، أغاني الليل ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط٢ ، د . ت .
- محمد عبيد الله ، القصص في الشعر الجاهلي ، رسالة جامعية مخطوطة ، إشراف نصرت عبد الرحمن ، الجامعة الأردنية ، ١٩٩٨ .
- محمد القاضي ، الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية) ، منشورات كلية الآداب ، منوبة/ دار الغرب الإسلامي ، تونس ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- محمود سيف الدين الإيراني ، الأعمال الأدبية الكاملة ، مؤسسة عبد الرحمن شومان ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- محمود شقير ، خبز الآخرين ، منشورات صلاح الدين ، القدس ، ط١ ، ١٩٧٤ .
- محمود عبيدات ، سيرة الشاعر المناضل مصطفى وهبي التل ، بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- منى محيلان ، عبد الحليم عباس سيرته وآثاره ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩١ .
- ناصر الدين الأسد ، الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن ، معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٧ .
- ناصر الدين الأسد ، خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٣ .
- ناصر الدين الأسد ، الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠ ، المؤسسة العربية مؤسسة شومان ، بيروت ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- ناصر علي ، أمين فارس ملحس القاص الأديب ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- نجاتي صدقي ، الأخوات الحزينات ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .
- نجاتي صدقي ، الشيوعي المليونير ، دار الكاتب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٣ .

- نجوى قعوار فرح ، عابرو ، سبيل ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين بيروت ، ط٢، ١٩٨١ .
- نعيم اليافي، التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٠ .
- هاشم ياغي ، القصة القصيرة في فلسطين والأردن ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ط٢، ١٩٨١ .
- يعقوب العودات ، من أعلام الفكر والأدب في فلسطين ، وكالة التوزيع الأردنية ، عمان، ط٢، ١٩٨٧ .
- يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .

- **أوراق المؤتمرات والندوات**

- دراسات في القصة العربية (ندوة مكناس) ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- كتاب الموسم الثقافي لكلية الاداب ، الجامعة الأردنية ، عمان ،١٩٨٦ .
- القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، وزارة الثقافة ـ دار أزمنة ، عمان، ط١ ، ١٩٩٤ .
- محمود سيف الدين الإيراني ، سيرته وأدبه (أوراق ندوة) ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- وثائق المؤتمر الوطني الأول (١ ـ ١٦ تشرين الأول ١٩٨٤) الجامعة الأردنية ، عمان ، ١٩٨٥ .
- وثائق المؤتمر الوطني الثاني ، (١٩ ـ ٢٢ تشرين الأول ١٩٨٥) ، الجامعة الأردنية ، عمان، ١٩٨٦ .

- **المخطوطات**

- عمر محاميد ، روسيا ـ فلسطين : ألف عام من العلاقات ، أم الفحم ـ فلسطين .
- عيسى الناعوري ، دماء في العام الجديد ، (مجموعة قصص مخطوطة) .ة

● الدوريات

- المجلات

١ - مجلة «الأفق الجديد» ، (١٩٦١ - ١٩٦٦) ، (جميع الأعداد) .

٢ - مجلة (القلم الجديد) ، (١٩٥٢ - ١٩٥٣) ، (جميع الأعداد) .

٣ - مجلة (أفكار) :

- العدد (٢٢) ، آذار ، ١٩٧٤ .
- العدد (٣٦/ ٣٧)، ١٩٧٧ .
- العدد (٥٠/ ٥١) ، كانون الأول ، ١٩٨٠ ،
- العدد (٨١) ، آب ، ١٩٨٦ .
- العدد (٩١) ، حزيران، ١٩٨٩ .
- العدد (١١١) ، حزيران ، ١٩٩٣ .

٤ - مجلة (الآداب) ، العدد (٣) ، السنة (١٢) ، آذار ، ١٩٦٤ .

٥ - مجلة (فصول) ، مجلد ١ ، ع(٢) ، ، ١٩٨١ .

٦ - مجلة (الحرية) ، ع(٥٥٦) ، ١٠ تموز ، ١٩٩٤ .

٧ - مجلة (الشعر)، ع (٧٥) ، يوليو ، ١٩٩٤ .

٨ - مجلة (صوت الجيل) ، ع(٣) ، ١٩٧٢ .

- الصحف

١ - جريدة (الرأي) الأردنية .

- العدد (٢١٦٢) ، ٦/ أيار/ ١٩٧٧ .
- العدد (٨٧٧٨) ، ٣/ أيلول/ ١٩٩٤ .

٢ - جريدة (اللواء) الأردنية ، العدد (٢٨٥) ، ١٤/ حزيران/ ١٩٧٨ .

● مقابلات شخصية

٣ - المرحوم جمعة حماد ، ٣/ ٧/ ١٩٩٤ .

٢ - موسى صرداوي، تموز/ ١٩٩٤ .

٣ - نمر سرحان ، حديث مسجّل أجراه الباحث (شكري حجي) .

٤ - خليل السواحري ، مقابلة مكتوبة ، أجراها الباحث (شكري حجي) .

المحتويات

الفصل الثاني
طلائع أولى

الفصل الثالث
الإيراني والذين معه (رواد القصة الفنية)

الفصل الرابع
حقبة الأفق الجديد

صدر عن هذه السلسلة

١ـ	دراسات في تاريخ الأردن الحديث	سليمان موسى
٢ـ	روكس بن زائد العزيزي	د. عبد الله رشيد
٣ـ	عدي بن الرقاع العاملي :حياته وشعره	تحسين محمد الصلاح
٤ـ	أدب الأطفال في الأردن	أحمد المصلح
٥ـ	معجم أسماء الأدوات واللوازم في التراث العربي	نايف النوايسة
٦ـ	حسني فريز شاعراً وأديباً	عبد الله مسلم الكساسبة
٧ـ	الفن التشكيلي الأردني	وزارة الثقافة
٨ـ	الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن	د. أسامة شهاب
٩ـ	في تحليل المفاهيم	د. أنور الزعبي
١٠ـ	نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد	د. نواف قوقزة
١١ـ	محمود سيف الدين الإيراني : سيرته وأدبه	وزارة الثقافة
١٢ـ	الرسالة والصورة : قضايا معاصرة في الإعلام	فاروق جرار
١٣ـ	فضاءات سينمائية	يوسف يوسف
١٤ـ	رسائل إلى ولدي «خالد»	يعقوب العودات
١٥ـ	خصوصية الإبدع النسوي	وزارة الثقافة
١٦ـ	الشعر في الأردن	وزارة الثقافة
١٧ـ	ترجمة الكاتب في أداب الصاحب	علي ذيب زايد
١٨ـ	التباين وأثره في تشكيل النظرية اللغوية العربية	د. وليد العناني
١٩ـ	The Jordanian Novel	فهد سلامة
٢٠ـ	Novels And Novelits From Jordan	نزيه أبو نضال
٢١ـ	الأمواج	عبد المنعم الرفاعي
٢٢ـ	القوس والوتر	د. حسين جمعة

صدر عن الوزارة :.

معجم أدباء الأردن : الجزء الأول : الراحلون

القصة القصيرة في فلسطين والأردن

منذ نشأتها حتى جيل «الأفق الجديد»

هذه دراسة قارئ محبّ للقصة القصيرة وللسرد عامة، وقد اتخذت فضاءها المكاني من القسم الجنوبي من بلاد الشام (فلسطين والأردن) لما في هذا القسم من ترابط وانسجام، وتمتد الدراسة منذ نشأة القصة الحديثة في بداية العشرينات من القرن الماضي، حتى عام ١٩٦٦، وهو العام الذي توقّفت فيه مجلة (الأفق الجديد).

وقد حاولت أن أكتب لقارئ؛ فأنا ممن يعوّلون على القارئ ويكتبون له ، ويقدّرون حاجاته ومطالبه، لكنّه ليس هاجساً يقفُ بيني وبين ما أكتبه . كما تجنّبت بعض ما مال إليه النقد الحديث من فصل الأثر عن صاحبه ، ولم أقنع بمقولة (موت المؤلف) حتى لو كان ميّتاً على وجه الحقيقة .. ولذلك لم أكن أتحرّج من البدء بترجمة الكاتب والتعريف به ، وبالمؤثرات التي وجّهته وفعلت فعلها في تجربته وكتابته.

وقد فهمت مسألة المنهج بنوع من التوسّع ، فراوحت بين القراءة الداخلية والخارجية، ووقفتُ في مرحلة (بينَ بينَ) أفيدُ من النص ومن المرجعيات بما يُسهم في الكشف عن النص نفسه ، وعن الطبيعة المعقّدة للكتابة القصصية.

ولن أختم بما يذهبُ إليه الباحثون عادةً من الاعتذار عن أخطاء محتملة ، لأنّ كل امرئ مسؤول عن أخطائه، وأنا أتحمّل ما في هذا الكتاب مما قد يعرض لأسباب النسيان أو السهو أو خطل التقدير، والشكرُ موصول لمن يدلّني على ما سهوت عنه، مثلما أنّ لي أجري على ما أصبت فيه.

(من مقدّمة الكتاب)

وزارة الثقافة ـ شارع وصفي التل ـ خلف جبري المركزي
عمّان / الأردن ، ص. ب : ٦١٤٠
هاتف : ٥٦٩٦٢١٨ ، ٥٦٩٦٥٨٨ ، ٥٦٩٧٦٨٧ ، ٤٦٠٧٣٥٩
فاكس : ٥٦٩٦٥٩٨

القصة القصيرة في فلسطين والأردن
محمد عبيد الله